ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

DREISSIGSTER BAND

1 · 9 · 3 · 6

VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0009

gefördert durch die
DFG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Printed in Germany

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0010

gefördert durch die
DFG

Inhaltsverzeichnis des XXX. Bandes

Abhandlungen

1. Heft:

I. René König, Das Kunstwerk als Quelle kunsttheoretischer Einsichten . . . . . Seite 1—27

II. Hermann Blumenthal, Karl Philipp Moritz und Goethes „Werther“ . . . . . 28—64

2. Heft:

I. Kaarle S. Laurila, Die Ästhetik in den nordischen Ländern 97—134

II. G. F. Hartlaub, Musik und Plastik bei den Griechen . . . . 135—178

3. Heft:

I. Julius Klanfer, Das Wortspiel und die komische Rede . . 209—234

II. Kaarle S. Laurila, Die Ästhetik in den nordischen Ländern 235—261

4. Heft:

I. Kaarle S. Laurila, Die Ästhetik in den nordischen Ländern (Schluß) . . . . . 305—325

Bemerkungen

Wilhelm Lütge, Das architektonische Prinzip der Matthäuspassion J. S. Bachs . . . . . 65—80

Johannes Jahn, August Schmarsow zum Gedächtnis . . . . 179—182

Walther Kühlhorn, Dichtung und Tendenz . . . . . 182—187

Elfriede Schönbaumsfeld, Die ästhetische Kontemplation in der Weltanschauung Eduard Stuckens . . . . . 262—270

Paul Bruchhagen, Hanslick und die spekulative Ästhetik . . . 270—276

Walter Del-Negro, Spätromanik und Frühgotik . . . . . 326—332

Besprechungen

Adam Adrio, Die Anfänge des geistlichen Konzerts. Johannes Wolf 340—341

M. Alpatov und N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst. 83—92

D. Bartling, Rationalistische en irrationalistische fundeering van de kunst. Kurt Gassen . . . . . 277—278

Paul Binswanger, Die ästhetische Problematik Flauberts. Wilhelm Kalthoff . . . . . 92—96

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0011

gefördert durch die DFG

	Seite
Elisabeth Darge, Lebensbejahung in der deutschen Dichtung um 1900. Kurt Gassen	288—291
Werner R. Deusch, Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts. Alfred Neumeyer	344—345
England und die Antike, Vorträge der Bibliothek Warburg. Helmut Kuhn	293—294
Henri Focillon, Vie des Formes. Rudolf Odebrecht	336—339
Ludwig W. Kahn, Shakespeares Sonette in Deutschland. Emil Kast	341—343
Emil Kaufmann, Von Ledoux bis Le Corbusier. Hans Hildebrandt	278—279
Otto Kein, Die Universalität des Geistes im Lebenswerk Goethes und Schellings. Emil Kast	294—297
Fritz Knapp, Grünewald. Alfred Neumeyer	302—304
August Langen, Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Max Herrmann	196—204
K. S. Laurila, Ästhetische Streitfragen. Werner Ziegenfuß	81—83
Karl Lohmeyer, Heidelberger Maler der Romantik. Alfred Neumeyer	343—344
Heinrich Lützeler, Einführung in die Philosophie der Kunst. Werner Ziegenfuß	188—189
Margarete Mattheis, Die Günderrode. Wolfgang Kayser	301—302
Hans Mersmann, Eine deutsche Musikgeschichte. Max Dessoir	341
Joachim Müller, Grillparzers Menschenauffassung. Wolfgang Kayser	291—292
Herman Nohl, Einführung in die Philosophie. Max Dessoir	189—190
Herman Nohl, Die ästhetische Wirklichkeit, eine Einführung. Hans Rabow	333—336
Wolfgang Paulsen, Expressionismus und Aktivismus. Ernst Wagner	190—193
Ronald Peacock, Das Leitmotiv bei Thomas Mann. Katharina Kanthack-Heufelder	285
Robert Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst. Kurt Gassen	281—284
Elisabeth Reitmeyer, Studien zum Problem der Gedichtsammlung. Richard Müller-Freienfels	280—281
Alfred Schlagdenhauffen, Frédéric Schlegel et son Groupe. Wilhelm Kalthoff	297—300
Friedrich Schlegel, Neue philosophische Schriften	297
Fritz Schmalenbach, Jugendstil. Margarete Riemschneider-Hoerner	193—196
Rudolf Sühnel, Die Götter Griechenlands und die deutsche Klassik. Katharina Kanthack-Heufelder	284
Luigi Tonelli, Dante e la poesia dell'ineffabile. Franz Arens	285—288
Walter Überwasser, Von Maß und Macht der Alten Kunst. Hans Hildebrandt	279—280
Oskar Wulff, Die Neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung von Peter dem Großen bis zur Revolution. Karl Stählin	83—92

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0012
gefördert durch die DFG

	Seite
Neunter Internationaler Kongreß für Philosophie, Paris 1937 . . .	96
Zweiter internationaler Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Paris 1937	304
Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe	204—208
Schriftenverzeichnis für 1935	346—400

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0013

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0014

gefördert durch die
DFG

Das Kunstwerk als Quelle kunsttheoretischer Einsichten

Von

René König

I.

Es wird heute kaum mehr auf Befremden stoßen, wenn wir dem Kunstwerk eine sinnerschließende Kraft zusprechen. Das heißt, das Kunstwerk ist nicht nur selbstgenügsame Gestaltung, sondern es entdeckt auf eigene Weise den Sinn der Welt. Eine solche Behauptung setzt einzig voraus, daß die Kunst in ihrer eigenen Entwicklung und im Bewußtsein der Menschen herausgetreten ist aus jenem Stande, in dem das Kunstwerk — gleichsam flächig in sich beschlossen — keinerlei über sich selbst hinausweisende Bezüge sinnhafter Art hat, die aus dem Kunstwerk als Kunstwerk hervorwachsen.

Gewiß hat das Kunstwerk zu jeder Zeit über sich hinausgewiesen; es läßt sich das mit überraschender Einfachheit sogar für die aus dem Prinzip des L'art pour l'art geschaffenen Werke zeigen. Die Frage ist aber, ob diese Verweisung vom Kunstcharakter des Werkes bestimmt wird oder ob sie nicht durch andere Seinsbezüge des Kunstwerkes vermittelt wird. So ist das Kunstwerk der Naturvölker, oder besser: was wir bei den Naturvölkern so nennen, eingebettet in zahlreiche Sinnbezüge, die über das Kunstwerk weit hinausgreifen und zu Zeiten sogar, wie in einer Totemfigur, das Leben des ganzen Stammes in eigentümlich symbolischer Form mitumfassen. Ihre jeweils konkrete Erfüllung erhalten diese Sinnbezüge aus den verschiedenen Konstellationen und Situationen, in denen wir das Kunstwerk vorfinden. Dabei ist die sinnerschließende Kraft eines solchen scheinbar ganz in sich beschlossenen Werkes so groß, daß sich geradezu eine ganze Wissenschaft auf ihr aufbauen konnte, die Vorgeschichte, die einzig aus den stummen Zeugnissen der Kunstwerke und Werkzeuge das Gesamtleben längst versunkener Zeiten wiederherzustellen sucht. Bessere Beispiele gibt uns allerdings die Betrachtung der heute lebenden Naturvölker, bei denen wir die Einordnung des Kunstwerkes in übergreifende Zusammenhänge und ihren hermeneutischen Wert an Ort und Stelle uns anschaulich machen und durch Gegenproben nachprüfen können, wäh-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0015
gefördert durch die DFG

rend die Vorgeschichte ganz und gar auf Vermutungen angewiesen ist, da sie sich auf Zeiten erstreckt, aus denen wir sonst keinerlei Zeugnisse besitzen. So ist etwa die Potraitskulptur der heute lebenden Primitiven eingeordnet in den ganzen umfassenden Zusammenhang von Totenritus und Geisterglauben. Der Fetisch steht in magischen Wunschzusammenhängen der Machterhöhung oder der Furcht vor übermächtigen Vernichtungsgewalten. Die Lieder und Tänze erwecken durch das Mittel der Metapher und des Symbols die kosmischen Kräfte der Fruchtbarkeit bei Mensch, Tier und Pflanze. Sie gliedern sich ein auf magische Weise in die Zusammenhänge von Regen, Sturm und Trockenheit, die sie bewegen oder hinwegbeschwören. Selbst die verwendeten Worte werden bestimmt aus weiteren Zusammenhängen, so daß Worte, die dem Namen eines verstorbenen Häuptlings ähnlich sind oder Gleiches oder Ähnliches bedeuten, nicht gebraucht werden dürfen und durch Silbenumstellung unkenntlich gemacht werden, um eine gefürchtete Gegenwart nicht durch Nennung ihres Namens heraufzubeschwören, wie das ostafrikanische „bazim“ (Löwe) verwandelt wird in „zimba“. Schließlich stehen die erwähnten Lieder und Tänze an einem festen Platz in der Gesamtgestalt des Jahres mit seiner Gliederung in Frühling, Sommer, Herbst und Winter, sie begleiten den auf- und absteigenden Rhythmus der Sonnenbahn in ihrem jährlichen Umlauf und begrüßen die Sonne nach ihrem täglichen Kampf mit der Nacht.

Hier erhebt sich jedoch ein neues Problem. So stark sind diese übergreifenden Zusammenhänge im Leben der Naturvölker, daß die Eigenbedeutsamkeit des Kunstwerkes vor ihnen in nichts zusammenschmilzt. Nicht jedes Kunstwerk der Naturvölker erreicht auf diese Weise eine Form, die unmittelbar eingehen könnte in unser eigenes Kunstbewußtsein. Und die aus einem Jagdzauber entsprungenen Zeichnungen der Höhlen von Altamira, deren ansprechende Lebendigkeit so groß ist, daß man der Vorgeschichte doch immer nur mißtrauisch lächelnd zu vertrauen wagt, sind durchweg Ausnahmen. Auf der anderen Seite finden wir — selbst bei Völkern, die ihrer technischen Handfertigkeit nach verhältnismäßig hoch stehen — denkbar bescheidene Gegenstände, Steinchen, kleine Holzstücke, die mit intensiver Scheu und Hochachtung behandelt werden, obwohl sie nur mit ein paar Kreisen, Strichen und Punkten bemalt sind. Da dieselben Steine und Holzstücke neben ihrer Amulettwirkung auch als Schmuck verwandt werden, ist trotz ihrer äußerlichen Anspruchslosigkeit eine feste Beziehung zum künstlerischen Bewußtsein gewahrt. Bei diesen Gegenständen, etwa den Tjurunga-Steinen der australischen Aranda- und Loritjastämme, sind diese Bezüge mit sinnvollen Zusammenhängen, die jenseits des vorliegenden Kunstgegenstandes stehen, derart stark, daß man schwanken darf, ob

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0016
gefördert durch die DFG

man sie überhaupt als Äußerungen eines (noch so verkümmerten) Kunsttriebes ansehen darf. Und das gilt wahrscheinlich für den Gesamtbereich der „primitiven Kunst". Der Wert der von uns als künstlerisch wertvoll empfundenen Gegenstände liegt für den Naturmenschen nicht in ihrem Kunstwert (oder zumindesten nicht primär), so daß wir hier vor der besonderen Situation stehen, daß zwar das von uns als Kunstwerk bezeichnete Objekt in übergreifende Zusammenhänge sinnvoll eingeordnet ist, aber in ihnen seinen selbständigen Wert als Kunstwerk verliert oder verlieren kann. Wenn vielleicht nicht immer und in jedem Falle f ü r u n s, so doch fast ausschließlich für den diesen Kunstwerken zugeborenen Betrachter, der es schuf: für den Naturmenschen selbst. Wir können also durchaus sagen, daß das Kunstwerk schon auf den frühesten Stufen der Menschheit über sich hinausweist in sinnhafte Bezüge allgemeinerer Natur, aber es ist bezeichnend für diesen Stand der Entwicklung, daß es sich in diesen Verweisungszusammenhängen n i c h t als eigenständiges Kunstwerk zur Geltung zu bringen vermag. Es verschwindet zum Teil so vollkommen in ihnen, daß mit Recht die Frage aufgeworfen werden konnte, ob man denn überhaupt zweckmäßiger Weise von einem Kunstwerk des primitiven Menschen sprechen darf.

Wenn wir auch die Eingliederung in übergeordnete Lebenszusammenhänge und zugleich die sinnerschließende Kraft des Kunstwerkes an der „primitiven Kunst" bei den vorgeschichtlichen Völkern und den gegenwärtig lebenden Naturvölkern illustrieren können, so geraten wir doch mit der zugleich aufgetauchten Frage, ob wir es in diesem Falle tatsächlich mit „Kunst" im strengen Sinne zu tun haben, in derartige Schwierigkeiten, daß wir diesen Weg fürs erste verlassen wollen. Nicht als hätte er sich als Irrweg erwiesen: wird doch die Eingliederung in übergreifende Zusammenhänge hier besonders deutlich. Aber die Kunst hat ihnen gegenüber noch nicht die Festigkeit und Beständigkeit des Seins in sich selbst gefunden, die uns als für sie bezeichnend erscheint. Aus demselben Grunde werden wir hier auch — wenn wir uns einmal diesen gedanklichen Sprung erlauben dürfen — auf jede Zweck-Mittel-Betrachtung verzichten, die an und für sich auch das Kunstwerk eingliedert in übergreifende Zusammenhänge. Wenn die Zweck-Mittel-Betrachtung und die in ihr lebendige Vorstellung der mechanischen Kausalität sonst denkbar weit entfernt erscheinen mag von der lebenskundlichen Betrachtung magischer Zusammenhänge, so hat sie doch mit ihr das e i n e gemeinsam, daß sie das eigenständige Sein des Kunstwerkes zu einem bloßen Auslösehebel für ganz heterogene Zwecke verflüchtigt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0017
gefördert durch die DFG

Gerade an diesem Punkte gewinnen wir aber den richtigen Ansatz und Ausgangspunkt für unser Problem, das mit der grundsätzlichen Wahrung der Eigenständigkeit des Kunstwerkes dieses dennoch ebenso grundsätzlich einordnet in übergreifende Zusammenhänge von größter, ja universal-kosmischer Umfassungsweite und zugleich dem Kunstwerk auf seinem e i g e n e n Wege eine sinnerschließende Kraft zuweist. Diesen Weg hat die deutsche idealistische Ästhetik beschritten. Hinter sie wird man sachlich nicht zurückgehen können; so müssen auch wir von ihr unseren Ausgang nehmen (II). Sie vor allem wird uns auch davor bewahren, die sinnerschließende Kraft des Kunstwerkes intellektualistisch zu verdeuten, als enthielte das Kunstwerk begrifflich-räsonnierende Erkenntnisse vom Wesen Gottes, des Menschen und der Welt. Im Gegensatz zur begrifflichen Erkenntnis hat der Idealismus die Idee als Zugangsweg zum Wesen entdeckt und damit eine unübersteigbare Kluft gesetzt zwischen schauender Wesenserfassung und begrifflicher Analyse.

Wir wollen gleich hier bemerken, daß wir auch bei der idealistischen Ästhetik nicht werden stehen bleiben können, da sie trotz grundsätzlicher Einsicht in die Gegensätzlichkeit von „Idee“ und „Leben“, die sich als treibendes Entwicklungsmoment vor allem beim jungen Hegel darstellt, dennoch nicht die Wesenslehre ausbaute unter grundsätzlicher Anerkennung der Eigenständigkeit des Lebens und seiner Gestaltungen, sondern dieses schließlich wiederum vernichtete. Am klarsten tritt dies hervor bei Hegel, für den das Kunstleben und die Kunst mit ihrer unumgänglichen Fesselung an die Sinnlichkeit letzten Endes doch vom absoluten Wissen, also der Philosophie, überwunden werden. Die Kunst eröffnet also nicht einen eigenen Seinsbereich auf eigene Weise, vielmehr ist sie nur ein unvollkommener Weg zum absoluten Wissen, das durch die Philosophie unmittelbarer und sicherer erreicht wird. Die Kunst ist nicht „Organ“ der Welterkenntnis, sondern bloßes „Dokument“ der Philosophie, wie man — im Anschluß an Schelling — diesen Sachverhalt auszudrücken versucht hat. In unserem Bemühen um Erkenntnis der Kunst als eines eigenständigen Organs des Lebens werden wir uns also in einem zweiten Schritt wieder abwenden müssen von der Geistmetaphysik des Idealismus und in konkreter Werkanalyse nachzuweisen suchen, wie das Kunstwerk mit seiner Einordnung in übergreifende Zusammenhänge auch eine sinnerschließende Kraft e i g e n e r Natur besitzt, die zunächst keineswegs das Kunstwerk zu überwinden strebt, auch wenn sie sich in eigentümlicher Reflexion auf das Wesen des Kunstwerkes selbst zurückbezieht (III). Aus dieser Reflexion entspringt die sogenannte Künstlerästhetik, und es läßt sich sogar zeigen, daß ein großer Teil der allgemeinen Kunstbesinnung von dieser werk-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0018
gefördert durch die DFG

immanenten Offenbarkeit vom Sinn der Kunst seinen Ausgang nimmt. Wir haben in anderem Zusammenhange die kritische Frage nach dem Geltungsbereiche der auf diese Weise als Verlängerung der im Kunstwerk selber begründeten Künstlerästhetik auftretenden wissenschaftlichen Kunstbetrachtung gestellt. Auch jetzt muß diese Frage gestreift werden. Wir möchten aber darüber hinaus durch ein gleichsam apagogisches Verfahren die ganze Problematik zu vertiefen suchen, indem wir — nun nicht mehr in erster Linie von systemwissenschaftlichen Gesichtspunkten der Wissenschaftskritik, sondern vom Standpunkte des mit sich selbst einigen und unverkürzten Lebens ausgehend — zu zeigen versuchen, wie diese Vermengung verschiedener Sphären einmal die Wesensbetrachtung der Kunst gefährdet, darüber hinaus aber auch auf das Kunstwerk selber, also auf das ästhetisch sich gestaltende Leben, zurückwirkt und es im äußersten Falle durch Auflösung seiner arteigenen Struktur zu vernichten droht (IV).

II.

Die Auffassung von der sinnerschließenden Kraft des Kunstwerkes ist kein freischwebendes philosophisches Theorem. Es wurde schon eingangs hervorgehoben, daß diese Behauptung auf dem Boden einer realen Kunstentwicklung von der flächenhaften Zweidimensionalität in die Dimension der „Tiefe“ gewachsen ist und aus ihr erst seine sachliche Berechtigung erhält. Zweifellos hat nicht jede Kunst in diesem Sinne „Tiefe“ (wobei wir den räumlichen und geistig-wertmäßigen Doppelsinn ungelöst stehen lassen wollen). So sind etwa die byzantinisch beeinflußten Madonnen des ausgehenden Mittelalters in Italien bildhaft in die Fläche gebannt; der starre Goldgrund will räumlich keine Tiefe aufkommen lassen und wird uns mit seinem symbolischen Farbwert überdies zum Indiz dafür, daß in diesem Falle die „Tiefe“ im religiösen Gefühl beschlossen liegt, als dessen Auslöser diese Bilder dienten. Den genauen Übergang finden wir zwischen Cimabue und Giotto. Mit den bildhaften Überschneidungen der dargestellten Figuren in der Fläche, also der räumlichen Tiefendimension, eröffnet sich unter dem Einfluß der Antike bei Giotto zum ersten Male wieder eine arteigene Tiefe der Kunst, die über technische Fertigkeit und religiöses Gefühl hinaus den Blick frei macht für die ideale Bedeutsamkeit des Kunstwerkes. Man hat sich daran gewöhnt, diesen Umschwung in Verbindung zu sehen mit der Dichtung Dantes; und das ist gewiß in dieser einen Beziehung richtig. Denn gerade bei ihm ist zum ersten Male wieder die „große Kunst“ lebendig geworden, die sich von den übrigen Werken des ästhetischen Lebens nicht nur gradmäßig, sondern wesensmäßig unterscheidet, weil in ihr neben der ästhetischen Gestaltung eine ganze Welt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0019
gefördert durch die DFG

idealer Bedeutungen mitumfaßt ist. Die unendliche Liebe, mit der Gott die Welt und den Menschen begnadet, L'amor che muove il sole e l' altre stelle, steht nicht mehr außerhalb der Kunst, sondern ist unverkürzt in das Werk eingegangen. Sehr einleuchtend weiß Herman Grimm diese neuerrungene geistige Bedeutsamkeit des Kunstwerkes in der Renaissance zu umschreiben. „Jedes Werk eines großen Künstlers muß bei aller Vollendung des Geleisteten geistig gleichsam die Ansicht auf ein noch größeres Werk eröffnen, das unsichtbar darüber schwebt und uns, ohne daß wir wissen, woher sie stamme, mit jener ewig unbefriedigten Neugier erfüllt, die, nachdem sie alles erschöpft zu haben glaubt, dennoch im Momente, wo sie sich abwendet, fühlt, sie habe erst das Wenigste gesehen."

Auf dieser selben Kunstbewegung baut sich auch die Ästhetik des deutschen Idealismus auf. Die ständige Anschauung der großen Werke der Vergangenheit und der Gegenwart, vor allem Goethes, gab sowohl Schelling wie Hegel das Bewußtsein von der Notwendigkeit, jener „kosmischen Tiefe" der Kunst einen angemessenen philosophischen Ausdruck zu schaffen. Und aus dieser Tatsache erklären sich viele der Schwierigkeiten, in die sich die idealistische Ästhetik verwickelte. Vor allem die dialektische Spannung zwischen der (eine adäquate Betrachtung der Kunst allererst ermöglichenden) Vorstellung von der Autonomie der Kunst und dem ebenso festen Bewußtsein von ihrer umfassenden Weite und Sichtigkeit, die sie vor allem mit der Philosophie selbst in Widerstreit bringt. Aber das Bewußtsein von der geistigen Bedeutsamkeit der Kunst war so groß, daß man die Lösung dieser Spannung nicht finden konnte in der Zuordnung einer eigenen Gegenstandsphäre an die Kunst, die sie mit Leichtigkeit von der Philosophie zu unterscheiden erlaubt hätte. Vielmehr sah man den Unterschied vor allem in dem eigentümlichen Wege, den die Kunst in der Erfassung des Seienden beschreitet. Und gerade dieser Weg gibt der Kunst ihre eigenste sinnerschließende Kraft durch das Medium der Anschauung. Wo die Philosophie und die Wissenschaft durch den Begriff „erkennt", lebt die Kunst ganz und gar in der Anschauung. Im Gegenstand sind sie nicht verschieden, ebensowenig in der Absicht, die in beiden Fällen auf Erschließung des Seienden geht. Nur durch die Mittel und Wege sind die genannten Zweige geistiger Tätigkeit voneinander unterschieden.

Wenn wir nun aber die Geschichte der philosophischen Erfassung des Problems von der Anschauung betrachten, so stellt sich heraus, daß der Sinn dieser Entwicklung gerade in dem Nachweis der geistigen Schlüsselkraft der Anschauung liegt. Diese Entwicklung ist heute bekannt genug, so daß ein paar Hinweise genügen. Im cartesianischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0020
gefördert durch die DFG

Rationalismus kam der Anschauung nur eine negative, die echte Erkenntnis trübende und verwirrende Bedeutung zu. Bereits Malebranche kritisierte von hier aus die Erkenntnislehre Descartes' und suchte die Einheit von idealer Bedeutung und sinnlicher Anschauung herzustellen in dem Bewußtsein, daß durch diese starre Trennung auch der Wirklichkeitsbezug der idealen Bedeutungen empfindlich gefährdet war. Seine Analysen gehören heute noch zum lehrreichsten, was über das Problem der Anschauung in jener Zeit gesagt worden ist, und ihre Wirkung ist bis in die heutige Phänomenologie hinein deutlich spürbar. Wichtiger wurde aber für die Entwicklung des ästhetischen Problems in Deutschland die Leibnizsche Theorie der Anschauung, die eine kontinuierliche Reihe von Gradunterschieden an die Stelle des ursprünglichen Gegensatzes von sinnlicher Anschauung und begrifflicher Erkenntnis setzt. Auf dieser Einsicht fußend gelangte Baumgarten zur Auffassung von einer der sinnlichen Anschauung eigentümlichen Vollkommenheit, eben der Schönheit. Wenn auch diese Vollkommenheitsvorstellung sich noch nicht aus dem überkommenen rationalistischen Schema zu lösen vermag, so hat sie doch grundsätzlich gezeigt, daß auch die sinnliche Anschauung eine sinnerschließende Kraft eigener Art hat und nicht nur als Trübung der Vernunfterkenntnis anzusehen ist. Ihre besondere Tragweite erhielt diese Problematik jedoch erst in dem Augenblick, als Winckelmann in seiner Betrachtung der antiken Kunst ontologisch die Schönheit der Kunst als geistig durchscheinend gewordene Natur (d. i. Sinnlichkeit) und als das wahre Kunstgefühl die „Begeisterung" wieder entdeckte, worunter zugleich der edle Gefühlsüberschwang im Anschauen der Schönheit wie die Erhebung des Betrachters zur Idee verstanden wird. Vollkommenheit ist jetzt nicht mehr Angemessenheit an irgend ein vordergründiges Schema; Vollkommenheit ist Erhöhung des Existierenden zu jener Stufe, auf der es anschaulicher Gedanke Gottes ist. Erfassung der Schönheit ist dementsprechend höchste Erkenntnis, die dem Menschen beschieden ist, Erschauung der Welt in Gott. So heißt es bei Winckelmann: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden . . . Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstand der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur."

Diese so fruchtbar angehobene Entwicklung gelangte jedoch nicht so bald theoretisch zum Abschluß. Gerade für sie mußte die Kantische Philosophie verhängnisvoll werden, die in der sinnlichen Welt nur ein Chaos von Empfindungen sah. Hier erweist sich aber die positive Kunst-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0021
gefördert durch die DFG

entwicklung als zukunftsreichste Triebkraft des Problems und gibt mit den theoretischen Versuchen der deutschen Klassik der ganzen Fragestellung eine Rechtfertigung, die eindringlicher redet als alle theoretischen Überlegungen. Woher sonst bezieht denn die Kunstbesinnung von Schelling, Schopenhauer und Hegel ihre unvergleichliche Sicherheit, wenn nicht aus dem ständigen vertrauten Umgang mit den Werken Shakespeares und Goethes, Schillers und Hölderlins?

Schopenhauer verleiht der Kunst von vornherein dieselbe sinnerschließende Kraft wie der Philosophie. „Nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen. Denn in jedem Geiste, der sich einmal der rein objektiven Betrachtung der Welt hingibt, ist, wie versteckt und unbewußt es auch sein mag, ein Streben rege geworden, das wahre Wesen der Dinge, des Lebens, des Daseins, zu erfassen.“ Oder noch: „Jedes Kunstwerk ist demgemäß eigentlich bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, aber, durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeiten hindurch, nicht von Jedem unmittelbar erfaßt werden können. Diesen Nebel nimmt die Kunst hinweg.“ Deutlich ist sich Schopenhauer dabei der Kluft bewußt, die diese der Kunst eigentümliche sinnerschließende Kraft von aller rationalen, urteilsmäßigen Erkenntnis trennt. Gegenüber dem begrifflichen Kausaldenken der Wissenschaft steht das anschauende Denken der Kunst durch das Medium der Idee, und was jene n i c h t leisten kann, den Schleier der Maja zu zerreißen, der uns die Welt, wie sie ist, verhüllt, leistet die Kunst, die als Musik „den Willen selbst“, also die Substanz alles Seienden, zur Darstellung bringt. „Daher ist es ein so unwürdiges, wie albernes Unternehmen, wenn man, wie heutzutage öfter versucht worden, eine Dichtung Shakespeare's, oder Goethe's, zurückführen will auf eine abstrakte Wahrheit, deren Mitteilung ihr Zweck wäre. Denken soll freilich der Künstler, bei der Anordnung seines Werkes: aber nur d a s Gedachte, was g e s c h a u t wurde, ehe es gedacht war, hat nachmals, bei der Mitteilung, anregende Kraft und wird dadurch unvergänglich.“ Diese ausdrückliche Feststellung ist besonders wertvoll für die Betrachtung des literarischen Kunstwerkes, bei dem man am leichtesten auf den Gedanken kommen kann, es handle sich bei ihm um Übermittlung abstrakt-urteilsmäßiger Wahrheiten, die dann die „Idee“ des Werkes ausmachen sollen. Ein großer Teil der Romankunst im 19. Jahrhundert ist geradezu unter dieser Voraussetzung geschaffen worden und an ihr als Kunst gescheitert.

Zu eindrucksvollster Formulierung gelangt diese gekennzeichnete Auffassung der Kunst vor allem bei Schelling. Auch bei ihm werden Kunst und Philosophie im Hinblick auf ihre sinnerschließende Kraft

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0022
gefördert durch die DFG

gleichgeordnet. „Die Philosophie stellt nicht die wirklichen Dinge, sondern ihre Urbilder dar, aber ebenso die Kunst, und dieselben Urbilder, von welchen nach den Beweisen der Philosophie diese (die wirklichen Dinge) nur unvollkommene Abdrücke sind, sind es, die in der Kunst selbst — als Urbilder — demnach in ihrer Vollkommenheit — objektiv werden, und in der reflektierten Welt selbst die Intellektualwelt darstellen. Um nur einige Beispiele zu geben, so ist die Musik nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht. Die vollkommenen Formen, welche die Plastik hervorbringt, sind die objektiv dargestellten Urbilder der organischen Natur selbst . . . Jedes Gemälde öffnet die Intellektualwelt.“ Bei Schelling ist zugleich die Vereinigung der sinnlichen Anschauung mit der höchsten geistigen Erkenntnis durch Ideen, die von allem begrifflichen Denken unterschieden wird, abgeschlossen, und die Kunst wird gleichsam zum realen Unterpfand für die Wirklichkeit dieser Vereinigung. Innerhalb dieser höchsten Erkenntnisstufe unterscheiden sich Kunst und Philosophie nur dadurch, daß die Kunst die Idee in der Anschauung faßt, während die Philosophie sie rein in sich als Vorbild aller Wirklichkeit erfaßt. Dabei ergibt sich auch bei Schelling durch Unterscheidung der begrifflichen Erkenntnis von der Idee die Möglichkeit, alle falschen Auffassungen von der „künstlerischen Wahrheit“, die im Kunstwerk abstrakt-urteilsmäßiges Wissen suchen, zurückzuweisen. Dies wird besonders deutlich, wenn wir Schellings Kunstphilosophie noch einen Schritt in die Mythologie hinein verfolgen. Ziel aller philosophischen Erkenntnis ist das Absolute. Dies Absolute offenbart sich in den ewigen Ideen, die die Philosophie in ihrer Idealität erkennt, die Kunst dagegen, soweit sie in die sinnliche Welt eingegangen sind. Ontologisch besehen sind diese in die sinnliche Welt eingegangenen Ideen „die Götter“, wie Schelling es ausdrückt. Das heißt, es sind jene übermächtigen Gestalten, die in der Mythologie eines Volkes in symbolischer Form seine Auffassung vom Wesen und Sinn dieser Welt wiedergeben. In diesem Bereich mythischer Weltsichtigkeit ordnet sich auch die Kunst ein, die damit erst jene Eigenschaft erhält, die wir heute gern als kosmische Tiefe bezeichnen.

Wenn aber auch im Prinzip bei Schelling Philosophie und Kunst unterschieden werden, so drängt er doch in der realen Ausgestaltung dazu, beides zu vereinen und ineinander verschwimmen zu lassen. Dies erweist sich — wie man neuerdings wieder hervorgehoben hat — als eine Gefahr zugleich für die Kunst wie für die Philosophie. Die Philosophie wird poetisiert, eine Erfahrung, die der Leser Schellings Seite für Seite machen kann; und die Kunst wird intellektualisiert, was vor

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0023
gefördert durch die
DFG

allem in dem Augenblick hervortritt, wo Schelling seine eigene philosophische Lehre in die griechische Mythologie hinein zu interpretieren versucht. Das geht gewiß zu weit; wird doch die Eigenständigkeit der Kunst damit wiederum aufgehoben. Hier bringt erst Hegel die Lösung, nachdem er durch seine neue Formulierung des absoluten Idealismus die Möglichkeit gewonnen hat, die Einheit mit der Verschiedenheit zum Ausgleich zu bringen. Damit wird die Verwischung, die zwischen philosophischer und künstlerischer Offenbarkeit vom Sinn der Welt einzureißen und die Eigenständigkeit der Kunst zu vernichten drohte, wieder zum Verschwinden gebracht. Für diese größere Wirklichkeitsnähe wird aber ein Nachteil eingekauft, der sich später verhängnisvoll auswirken sollte. Die Kunst bleibt zwar „sinnliches Scheinen der Idee", aber sie bewirkt auf ihrem eigenen Wege nicht mehr die Vereinigung des Geistes mit sich selbst und sinkt so vor der Philosophie auf eine niedere Stufe zurück. Nur die Wissenschaft vermittelt höchste, kosmische Erkenntnis. Verhängnisvoll wurde diese Lehre vor allem dadurch, daß sie die Auffassung von der Überwindung der Kunst im historischen Fortschritt hervortrieb, die von nun an durch die Wissenschaft ersetzt werden sollte. Zugleich war von hier aus der Weg nicht mehr fern zur Lehre von der Kunst als „schönem Schein", dem der „Ernst" des Lebens abgeht.

In der Tat will ja schon Hegel den „Ernst" nur dem Begriffe zugestehen. Diese einseitige Hierarchisierung der geistigen Welt auf die begriffliche Erkenntnis hin ist für uns heute jedoch untragbar: die Kunst ist — wie die Religion, der Mythos und die Philosophie — anzusehen als eine ewige Sprache der Menschheit, die durch keine einseitige Entwicklungskonstruktion überwunden werden kann. Sei diese nun die hegelsche Geistmetaphysik oder das Dreistadiengesetz Auguste Comtes. In dieser Hinsicht trifft Ernst Troeltschs und Max Schelers Kritik am Positivismus zugleich das Denken Hegels. Man entgeht dieser Folgerung auch nicht, wie jüngst Benedetto Croce wieder bemerkte, durch eine harmonisierende Interpretation Hegels, die die Lehre vom Tode der Kunst abzuschwächen versucht. Vielmehr hilft hier nur radikale Aufgabe jenes Standpunktes weiter, dem alle Lebensformen des Menschen nur als „Momente" an einem Geiste erscheinen. Die eigenste Aufgabe der gegenwärtigen Philosophie liegt darin, die Eigenständigkeit der verschiedenen Aspekte des Daseins und der menschlichen Ausdrucksformen in Philosophie, Religion, Mythos, Wissenschaft und Kunst voll zu bewahren, ohne allerdings darum die Möglichkeit der Begründung einer einheitlichen Ontologie aus dem Auge zu verlieren.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0024
gefördert durch die DFG

III.

Bei allen Gefahren hat das „apriorische Phantasieren", wie Fichte es einmal nennt, doch den Vorteil, irgendwann auf die schlichte Realitätsbetrachtung zurückzuführen. Jedesmal dann, wenn in der konsequenten Verfolgung eines Problems die Diskussion in den Stand der Paradoxie getreten ist. Die Paradoxie liegt in unserem Falle darin, daß etwas tot gesagt wird, das dennoch um uns herum üppig blüht und gedeiht. Wie Achill das Eleatische Paradox von der unendlich teilbaren Raumerstreckung und der tatsächlichen Unerschöpfbarkeit eines noch so kleinen Stückes in ihr durch einen einfachen Sprung zu lösen weiß, so wird auch die Hegelsche Lehre vom Tode der Kunst durch die Wirklichkeit der Kunst selbst widerlegt. Gewiß konnte man eine zeitlang im 19. Jahrhundert der Meinung sein, daß alle Kunstgestaltung endgültig zum Epigonentum verurteilt sei. Gerade in unserem Jahrhundert erleben wir jedoch eine fruchtbare Neubewegung der Kunst, nachdem der Naturalismus das Epigonentum in der Wurzel getroffen, selbst eine große Kunst hervorgetrieben und vor allem ein unmittelbares Weltgefühl erweckt hat, aus dem — wie aus jeder echten und ungebrochenen Haltung zur Welt — eine große Kunst entstehen wird und zum Teil schon entstanden ist.

So wenden auch wir uns zur Wirklichkeit zurück und betrachten das Kunstwerk selbst als Ausgangspunkt aller weiteren Überlegungen. Wir wenden uns allerdings n i c h t zur Wirklichkeit des Kunstwerkes wie jener enttäuschte Liebhaber der Idee, der im ersten Ansturm sein Ziel verfehlte und nun, nach der anderen Seite übers Ziel hinausschießend, der Kunst alle ideale Sinnhaftigkeit abspricht und sie in die stumpfe und sinnblinde Kausalkette des Weltmechanismus sich auflösen läßt. Vor einer solchen Voreiligkeit bewahrt uns die Entwicklung der gegenwärtigen Philosophie, die als festes Bestandstück philosophischen Denkens die Ausschließung des kausalmechanischen Denkens von der Erklärung menschlich-seelisch-geistigen Lebens aus dem deutschen Idealismus übernommen hat. Leben ist kein mechanischer Prozeß, sondern sinnerhellte Gestalt. Gilt dieser Satz bis tief ins biologische und instinkthafte Sein hinein, so trifft er doppelt zu für das Leben der Kunst und ihrer Gebilde. Dieses sinnerhellte, gebildehafte Sein der Kunst ist unser realer Ausgangspunkt. Das Sein der Kunst ist also kein totes, blindes Sein, vielmehr trägt es eine Ordnung sinnhafter Natur in sich, die von ihm unabtrennbar ist. Wie das Sein eines Werkzeuges nicht blicklos in seiner materiellen Form beschlossen ist, sondern aus der Verwendung (oder Nichtverwendung) und aus dem Werke, das damit geschaffen wird, eine Sinnhaftigkeit erhält, die weit über das Werkzeug als materielles Ding hinausweist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0025
gefördert durch die DFG

Die geschilderte Sinnhaftigkeit der Kunst ist noch in einer anderen Hinsicht regional verwandt der Sinnhaftigkeit des Werkzeugs. Diese Sinnhaftigkeit ist nicht etwa Bewußtsein, in dem Sinn und Sinnträger auseinandergerissen würden. Das Beil-Sein ist von seiner Verwendbarkeit nicht zu trennen. Erst wenn sich das Beil als völlig unverwendbar erweist, flammt das Bewußtsein auf. Der Zustand des „Begaffens" — wie man diese Haltung glücklich bezeichnet hat — setzt immer die Zerstörung eines ursprünglich sinnhaften Zusammenhanges voraus. Ebensowenig spricht die Kunst ihren Sinn aus als etwas von ihr Ablösbares, vielmehr ist die Sinnhaftigkeit des Kunstwerkes so innig integrierendes Moment seines Seins, daß mit der Bewußtmachung des Sinnes für sich das künstlerische Sein zerstört wird. Vor dem Bewußtsein besehen ist das Sein der Kunst Geheimnis, das zwar in sich seinen Sinn trägt, ihn aber nicht zur Aussprache bringt.

Mit dieser Feststellung ist bereits eine ganze Merkmalsschicht des Kunstwerkes aus unserer Betrachtung ausgeschlossen. Nämlich jene Schicht, in der im Kunstwerk b e w u ß t, in urteilsmäßig-expliziter Form etwas a u s g e s a g t wird über den Sinn von irgend etwas, vor allem über den Sinn von Kunst selber. Diese Schicht scheint auch Wilhelm Dilthey in seiner Abhandlung „Vom Wesen der Philosophie" allein im Auge zu haben, wenn er von der Fähigkeit der Dichtkunst spricht, Lebensanschauung mitzuteilen. Er unterscheidet zwar zwischen direkter und indirekter Form der Darstellung von Bedeutsamkeit, bleibt aber letztlich doch bei der bloßen Reflexion stehen. Dies wird noch dadurch besonders belegt, daß er der bildenden Kunst und der Musik, da sie nicht mit dem Worte als dem Organ reflexiver Mitteilbarkeit arbeiten, die Vermittlung solcher Bedeutsamkeiten abspricht. Schon bei Schopenhauer fanden wir jedoch das deutliche Bewußtsein einer solchen Schicht beim literarischen Kunstwerk, die als spezifisch außerkünstlerisch bezeichnet wurde. Neuerdings hat vor allem Roman Ingarden in seinem ontologischen Versuch über das literarische Kunstwerk diese Frage durch feinere Unterscheidungen vertieft. Auch er kennt zunächst jene Schicht, auf welcher fußend vom Kunstwerk gesagt werden kann, es stelle eine „Idee" dar. Gewiß hat das Kunstwerk seine eigene „Wahrheit", jedoch erschöpft sich diese nicht in urteilsmäßig geformten, wahren Sätzen. Darüber hinaus aber unterscheidet er noch neben der Schicht der Wortlaute und der auf ihnen sich aufbauenden Lautgebilde höherer Stufe die Schicht der Bedeutungseinheiten, die Schicht der mannigfachen schematisierten Ansichten und schließlich die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und ihrer Schicksale. Die Schicht, von der wir hier im Augenblick reden, in der urteilsmäßig-explizit Aussagen getroffen werden über alle möglichen Gegenstände, umfaßt die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0026
gefördert durch die DFG

beiden mittleren Schichten Ingardens: die Schicht der Bedeutungseinheiten und die Schicht der schematisierten Ansichten. Für unseren Zweck können wir auf ausdrückliche Unterscheidung beider Schichten verzichten. Was mit ihnen gemeint ist, ist klar. Im literarischen Kunstwerk hat jedes Wort- und Satzgebilde neben seiner künstlerischen Funktion noch eine rein abstrakte „Bedeutung"; überdies wird im Kunstwerk nicht nur eine Welt tatsächlich gestaltet, sondern es werden in ihm gewisse schematisierte Ansichten über Mensch und Welt mitgeteilt, die geradezu ein bestimmtes Wissen beim Aufnehmenden voraussetzen (ein Wissen, das dem verwandt ist, was Max Weber als nomologisches Wissen bezeichnete). Im naturalistischen Roman wird dieses Wissen besonders aufdringlich, macht geradezu einen Hauptbestandteil der künstlerischen Gestaltung aus. Aber auch andernorts hat dies Wissen seine Funktion. Man denke etwa an Stifters „Nachsommer". Ein Freund faßte einmal sein Urteil über das Werk in folgendes Scherzwort zusammen: „Lehrbuch des Gartenbaus für Fortgeschrittene". Damit ist genau die Schicht erfaßt, in der wir uns augenblicklich bewegen. Unnötig zu sagen, daß mit ihr das künstlerische Sein des Werkes nicht nur nicht erfaßt, sondern geradezu zerstört wird, wenn man mit einem solchen Worte ernst machen wollte. Dasselbe gilt aber auch für Diltheys Schicht der Bedeutsamkeiten, die das künstlerische Sein durch Lebensweisheit verdeckt. Wir fügen hinzu, daß in dieser Schicht natürlich auch allgemeine Ansichten über Kunst, Kunstschaffen, Kunstgenießen und über den Künstler mitgeteilt werden. Auch diese sind, wenn wir konsequent sein wollen, nicht aus dem künstlerischen Gesamtzusammenhang des Werkes zu verstehen. Vielleicht ist diese Notwendigkeit in dem vorliegenden Falle weniger einsichtig als bei dem Beispiel mit dem Gartenbau, aber wir geben zu bedenken, ob der unwillkürliche Druck, der hierin auf uns ausgeübt wird, die Ansichten über Kunst und Künstler mit einfließen zu lassen in die klärende Herausarbeitung des künstlerischen Wertes eines Kunstwerkes, nicht zum mindesten sehr äußerlicher Natur ist. Wichtig wird die Beachtung dieser Frage vor allem bei der Untersuchung des sogenannten „Künstlerromans".

Mit diesen dem Kunstsein in aufdringlicher Weise äußerlichen Schichten ist das Kunstwerk jedoch bei weitem noch nicht erschöpft. Grundsätzlich müssen wir uns abfinden mit dem „polyphonalen Charakter" (Ingarden) des Kunstwerks, das nur in ganz oberflächlicher Betrachtung ein einheitlicher Gegenstand ist. Dieser Realidentität steht eine intentionale Schichtenmannigfaltigkeit gegenüber, in der das Kunstwerk, je nach der Einstellung, verschieden erscheint. Es kommt alles an auf saubere Differenzierung dieser Schichten, wollen wir uns den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0027
gefördert durch die DFG

Blick frei machen für das wahre Kunstsein und damit auch für eine Wesenslehre der Kunst.

Noch in anderer Weise wird das Kunstwerk sinnhaft durchsichtig. Werden doch in ihm nicht nur einzelne Ansichten über einzelne Gegenstände und menschliche Verhältnisse „mitgeteilt", sondern diese Gegenstände und menschlichen Verhältnisse werden in ganz bestimmter Weise gestaltet, so daß wir als Betrachter an der Art ihrer Gestaltung eine ganz bestimmte Einstellung des Künstlers zum Menschen und zum Leben „ablesen" können. Das Kunstwerk ist nicht nur Sinnerschließung, sondern auch Sinngestaltung. Jede künstlerische Gestaltung in diesem Sinne ist aber auch Enthüllung eines bestimmten Sinnzusammenhanges, der im außerästhetischen Alltagsleben nicht zu klarer Ausprägung gelangt. Wir denken etwa hier an solche obersten Entscheidungen über den Sinn des Lebens und die erfüllbaren Möglichkeiten der Lebensgestaltung, wie sie uns im zweiten Teil des Wilhelm Meister entgegentreten und die im Untertitel des Werkes „Die Entsagenden" ihren eindringlichsten Ausdruck erfahren haben. Die Schicksalsgestaltung eines Lebensablaufes wird in dieser Hinsicht für uns zu einer Aussage über das Leben überhaupt. Aber nicht nur gestaltete Schicksale, auch einfache Stimmungen werden zum Indiz für eine bestimmt gefärbte Gesamteinstellung zum Leben. Damit ist zugleich gesagt, daß die eigentümliche Sinnoffenbarkeit in dieser Schicht der Sinngestaltung nicht mehr ihren Ausgang nimmt von der sprachlich geformten Reflexion, sondern vielmehr von den spezifischen Gestaltungsmitteln der Kunst in Wortklang, Farbe und Ton. Wir dringen tiefer ein in die Lebenssubstanz des Kunstwerkes als es Dilthey tat in seinem Aufweis der weltanschaulichen Bedeutsamkeit des Kunstwerkes. Zwar unterscheidet er deutlich diese weltanschauliche Bedeutsamkeit des Kunstwerkes von aller bloß lehrhaften Darstellung. Dennoch wehrt er sich dagegen — wie auch aus der schon erwähnten Ablehnung weltanschaulicher Bedeutsamkeit für bildende Kunst und Musik hervorgeht — die Bedeutsamkeit jenseits des Bewußtseins bereits in den Gestaltungselementen der Kunst anzusetzen. Ausdrücklich heißt es bei ihm: „Einige der schönsten lyrischen Gedichte und Volkslieder sprechen oft das Zustandsgefühl schlicht aus; aber die tiefste Wirkung entsteht doch, wenn das Gefühl des Lebensmomentes in gesetzmäßigem Fortschreiten sich erweitert und in dem B e w u ß t s e i n (Sperrung vom Verf.) von der Bedeutsamkeit desselben ausklingt: in Dante und Goethe geht dies Verfahren bis an die Grenze der Gedankendichtung." Gerade diese elementarste, sich bereits in der Gestaltung des Wortklangs, der Farbe und des Tons ankündende Sinnoffenbarkeit vom Wert des Lebens scheint aber in engstem Zusammenhang mit dem eigentlichen künstlerischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0028
gefördert durch die DFG

Sein zu stehen. Wird doch diese Sichtigkeit des Werkes allererst möglich unter Voraussetzung der Gestaltung. Aus den gleichgültigen und ungegliederten Vorgängen des Alltags wird erst durch die Kunst stimmungsgeladener Ausdruck und ergreifendes Schicksal. So scheint die in der Kunstgestaltung mitgegebene Offenbarkeit vom Sinn des Lebens und der Welt bezeichnendes Merkmal der Kunst zu sein. Ehe wir uns jedoch in dieser Frage entscheiden, bleibt uns noch ein Weiteres zu bedenken, das dieser besonderen Seinsschicht des Kunstwerkes ihre Eigentümlichkeit verleiht.

Im gestalteten Schicksal verweist jede einzelne Handlung des Menschen auf ein Sinnganzes von Handlungen, aus dem die einzelne Handlung ihre Notwendigkeit erhält. Dies notwendigkeitschaffende Sinnganze ist eben die schicksalhafte Dominante des gestalteten Lebensablaufs. Es gibt Menschen, deren Anschauen der Welt sich in einem derartigen Grade von allem Zufälligen gelöst hat, daß sie sofort im Begegnen den Menschen aus diesem Sinnganzen heraus erfassen. So besagt es jenes Goethesche Wort: Wenn ich einen Menschen erst zehn Minuten habe reden hören, will ich ihn zwei Stunden sprechen lassen. Dasselbe könnte man vom Handeln sagen, so daß man im idealen Falle an einer einzigen Handlung die schicksalhafte Dominante eines Lebens ablesen und dieses Leben aus dieser Erkenntnis heraus gleichsam „vorausbestimmen“ kann. In erhöhtem Maße gilt das für die dargestellte Handlung, die aller Zufälligkeiten entblößt ist. In diesem Sinne wird mit dem Eingang des „Grünen Heinrich“ in die bürgerliche Welt zugleich eine ganz bestimmte Entscheidung über den Sinn des Daseins getroffen und die Pflichten, die dem Menschen aus seiner Existenz selbst herfließen. Diese Entscheidung aber greift weit hinaus über die isolierte Handlung und wird zum strukturellen Gerüst einer ganzen Welt.

Es ist klar und wird seit Dilthey auch nicht mehr bestritten, daß solcher grundsätzlicher Entscheidungen, die ein Sinn- und Verweisungsganzes für eine ganze Reihe einzelner Handlungen abgeben, verschiedene getroffen werden können. Gerade darin unterscheidet sich ja die gesamte gegenwärtige Philosophie von der des Idealismus, daß sie eine Mannigfaltigkeit von sinnvollen Möglichkeiten im menschlichen Leben anerkennt, eine Mannigfaltigkeit von Lebensformen, die in sich betrachtet werden können und müssen und nicht auf eine einzige Wurzel des Seins dogmatisch zurückgeführt werden dürfen. Da sie den Menschen immer zugleich in der Verbindung mit einer „Welt“ zeigen, nennen wir diese Lebensformen geeigneter „Weltanschauungen“, um der Subjektivität, die im Ausdruck „Lebensform“ lauert, zu entgehen. Jede Ontologie wird sich damit abfinden müssen, daß das Sein in der un-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0029
gefördert durch die DFG

mittelbaren Auffassung gleichsam „perspektivisch“ erscheint und daß dieser Perspektivismus nicht willkürlich ist, sondern von dem Sein selbst unablösbar. Es liegt also in der Annahme verschiedener Weltanschauungen keine Zerstörung eines einheitlichen Weltbildes, vielmehr hat diese Mannigfaltigkeit ihr fundamentum in re. Damit ist aber auch gesagt, daß die Mannigfaltigkeit selber einer bestimmten Regel unterworfen ist, woraus die zahlreichen Versuche zu einer Klassifikation der Weltanschauungen entstanden sind.

Wenn dies zutrifft, bekämen wir also die Möglichkeit, die Kunstwerke einzuteilen nach den verschiedenen Weltanschauungen, die in ihnen lebendig sind. Das heißt: ausgehend von einer im Kunstwerk selber angelegten Sichtigkeit vom Wesen und Sinn der Welt, würden wir die Möglichkeit erhalten, eine systematische Ordnung der Kunstwerke nach Maßgabe der in ihnen wirksamen Weltanschauungen zu errichten. Würde aber diese Ordnung uns etwas aussagen über das künstlerische Sein? Oder uns wenigstens den Zugang zu ihm bieten? Es gibt tatsächlich solche Klassifikationen; die bekannteste ist die Scheidung der Kunstwerke in romantische und klassische. Daneben ist heute auch in modifizierter Form die Diltheysche Dreiteilung der Weltanschauungen in objektiven Idealismus, Idealismus der Freiheit und Naturalismus wirksam; da es uns aber nicht auf Diskussion der Ordnungen als solcher, sondern nur auf das sich in diesem ganzen Verfahren aussprechende Prinzip ankommt, bleiben wir bei der populären Antinomie von Klassik und Romantik stehen. Gehört es nun — so fragen wir — zum Wesen der Kunst, daß ihre Werke bald im romantischen, bald im klassischen Gewande auftauchen? Oder in sonst irgend einer anderen Gewandung derselben Art? Das ist die Frage, der wir nachgehen müssen.

Es läßt sich nachweisen, daß zum mindesten für den Künstler selbst die in seinem Werke wirksame Weltanschauung zum Ausgangspunkt wird für die Klärung seines eigenen Begriffs vom Wesen der Kunst. Ja — mehr noch — Weltanschauung und künstlerische Gestaltung fließen für ihn derart innig ineinander, daß das Werk selber gleichsam darin aufgeht, „Beleg“, „Dokument“ dieser Weltanschauung zu sein. Daß damit nicht nur das Einmalige des Werkes gemeint ist, sondern geradezu sein struktureller Gehalt, geht auch daraus hervor, daß man versucht hat, selbst das gattungshafte Moment am Kunstwerk aus der Weltanschauung hervorwachsen zu lassen; so hat man den Nachweis unternommen, daß zwischen Hebbels Weltanschauung und der Dichtungsform der Tragödie ein notwendiger Zusammenhang dieser Art besteht (A. Scheunert). Darüber hinaus ist das allgemeine Problem Dichtungsform und Weltanschauung oft diskutiert worden. Wichtig

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0030
gefördert durch die DFG

erscheinen uns insbesondere derartige Untersuchungen, die sich mit den nicht mit dem Medium des Wortes arbeitenden Künsten, also bildender Kunst und Musik, beschäftigen, da gerade sie den eigentümlichen Charakter der hier untersuchten Form von Sinnoffenbarkeit in der Gestaltung, die jenseits des Bewußtseins liegt, besonders eindringlich vor Augen führen. Bahnbrechend wirkten auf diesem Gebiet die Untersuchungen Hermann Nohls über „Stil und Weltanschauung“ in Musik und Malerei, die selbst Dilthey zu einer Modifizierung seiner bereits mehrfach erwähnten Beschränkung weltanschaulicher Bedeutsamkeit auf die Dichtkunst veranlaßt haben. Deutlich bleibt sich Nohl allerdings dabei bewußt, durch eine solche Untersuchung nur eine Seite der Malerei zu erfassen. Die weltanschaulichen Stilunterschiede der Malerei werden nun ausdrücklich nicht in dem etwa vorhandenen gedanklichen Gehalt der Bilder, sondern in der Formbildung erkannt. Bis in die Logik der Bildgestaltung hinein wirkt sich die Weltanschauung aus. Nacheinander weist er diese Wirkung nach für die besonderen Gestaltungsprobleme Figur und Landschaft, Größengestaltung, Lage des Augpunktes, Nähe oder Ferne des Bildes, Ruhe und Bewegung, Licht und Farbe und schließlich auch für die Form der Einfühlung. Darüber hinaus zeigt sich in der Malerei eine Affinität bestimmter Gattungen (Ölmalerei, Fresko, Plastik usf.) zu bestimmten weltanschaulichen Vorentscheidungen. Noch wesentlicher erscheinen uns aber die Untersuchungen Nohls und anderer, die sich auf eine weltanschauliche Analyse des musikalischen Stilphänomens beziehen. Fördernd war für diese Analyse vor allem die Entdeckung, daß den verschiedenen Musikstilen bestimmte Körpersymbole zugeordnet sind (Rutz); das heißt, wir erleben und produzieren nicht jede Musik in der gleichen Körperhaltung. Diese zunächst für die Gesangspraxis wichtige Entdeckung wurde bald ergänzt durch die anschließende Einsicht, daß die Taktierbewegungen, mit denen wir unwillkürlich Musik begleiten, für gleiche Stile konstant bleiben und bei verschiedenen Stilen sich wandeln (Sievers, Nohl). Damit war die Möglichkeit geboten, den rhythmischen Grundablauf musikalischer Werke raum-zeitlich gestaltet abzulesen und sich an diesem bildlich-objektiven Mittel die Stilform zu vergegenwärtigen. Als wesentlichste Folge dieser Untersuchungen ergab sich der Satz: „Nicht bedingen gleiche Noten gleiche Musik“ (G. Becking). „Unterströmungen dringen zum Bewußtsein empor . . . Vergeblich sucht man in den Noten nach ihrem Korrelat; es gibt in der Notation der neueren europäischen Musik kein Ausdrucksmittel für solche Unterströmungen. Aber sie sind da und machen einen unentbehrlichen Bestandteil des Kunstwerkes aus. Denn denken wir uns einmal unsere Beispiele nach einer mathematisch genau gestanzten Rolle

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0031
gefördert durch die DFG

von einer leblosen Kehle „notengetreu“ und „korrekt“ ausgeführt, so dürfte kein Zweifel über die Minderwertigkeit der Wiedergabe bestehen. Aber auch solch mangelhafter Leistung gegenüber wüßten wir uns Rat — flugs würden wir beim Hören das Fehlende „mitmeinen“ und in das Erlebnis einschmuggeln“. In dieser Sphäre des in den „Unterströmungen“ sich anzeigenden „Gemeinten“ treten aber die weltanschaulichen Hintergründe des vorliegenden Musikwerkes zu Tage, und zwar nicht mit begrifflichen Hilfsmitteln, sondern mit dem angestammten Kunstmittel der Musik, dem Rhythmus. In Fortführung dieser Untersuchungen wurde neuerdings auch nachgewiesen, daß die Wurzelformen des musikalischen Stils sich auch in der Melodiegestaltung auswirken (W. Danckert). Hatte man schon vorher vom musikalischen Kunstwerk als „Erkenntnisquelle“ gesprochen, so wurde in diesen neueren Untersuchungen besonders eindringlich hingewiesen auf die eigentümliche Sinnhaftigkeit des musikalischen Stils und zugleich diese Sinnhaftigkeit energisch abgehoben von aller rationalen Begrifflichkeit, was ja bei der Musik nicht allzuschwer fallen konnte. Andererseits ist aber diese Unterscheidung die unumgängliche Vorbedingung, will man die sinnhafte Durchsichtigkeit des musikalischen Kunstwerkes glaubhaft machen. Gleich wie beim deutschen Idealismus erscheint jetzt das Kunstwerk nicht als „in sich ruhende Endlichkeit“, „sondern (als) Zeugnis und Abbild jenes mikrokosmischen Geistes, der in immer erneuten Gestalten Symbole seines Dranges nach kosmischer Verbundenheit gestaltet.“ Grundsätzlich unterschieden von allem Idealismus bleibt diese Anschauung allerdings durch die Voraussetzung, daß die kosmische Erfüllung des Kunstwerkes durch den Sinn auf mehreren voneinander unterschiedenen Wegen möglich ist.

Hat man aber erst einmal soviel zugegeben, so wird man sogleich weitergetrieben. Wie die verschiedenen Weltanschauungen gegeneinander stehen und in den „Weltanschauungskämpfen“ (Rothacker) einander zu vernichten suchen, so müssen dieser Auffassung zufolge und in dieser Seinsschicht des Kunstwerkes die Werke polemisch gegeneinanderstehend gedacht werden. Etwa in dem Sinne wie Brunelleschi ein Kruzifix in ausdrücklicher Polemik gegen eine Plastik Donatellos stellte. Wenn wir sein Werk im Rahmen der gegenwärtig vor uns liegenden Seinsschicht auf seinen weltanschaulichen Gehalt hin prüfen, so empfinden auch wir deutlich die Polemik. Und zwar handelt es sich hier nicht etwa um eine Frage technischer Vollkommenheit. Vielmehr erhebt sich dem vehementen Naturalismus Donatellos gegenüber, der seinen Christus als ausgemergelten toskanischen Bauern darstellt, die symbolhafte Auffassung der Kreuzigung durch Brunelleschi, und beide Auffassungen suchen einander aufzuheben. Ohne — wie in diesem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0032
gefördert durch die DFG

Falle — beim schaffenden Künstler eine ausdrückliche Polemik voraussetzen zu wollen, können wir uns doch der antinomischen Gespanntheit, die beim Hörer eine Entscheidung fordert, zwischen Mozarts F-Dur Arie der Zerline und Beethovens Andante cantabile aus dem Klavierquintett Opus 16 nicht verschließen, obwohl die Melodieführung in beiden Fällen die gleiche ist und Beethoven überdies in diesem Werk offensichtlich unter dem Einfluß Mozarts steht. Ein anderes klassisches Beispiel für den gezeichneten Tatbestand finden wir in den beiden Fassungen von Gottfried Kellers Grünem Heinrich. Hier hebt sogar ein und derselbe Künstler, nachdem er einen Wandel der Weltanschauung erlebt hat, durch Umarbeitung sein eigenes ursprüngliches Werk wieder auf! Daß dabei zugleich seine Auffassung von Kunst und ihrer Einordnung in das Ganze des menschlichen Gemeinschaftslebens sich gewandelt hat, läßt sich durch Analyse der Münchener Zeit des Grünen Heinrich in der zweiten Auflage mit Leichtigkeit zeigen. Und zwar finden wir die Unterlagen für diese Analyse schon in der einfachen Schicksalsgestaltung und künstlerischen Symbolik, nicht etwa erst in den ausdrücklichen Überlegungen lehrhaften Charakters des „Philosophen“ am Schluß des Werkes. Wichtig ist an alledem der in diesen und ähnlichen Erscheinungen zu Tage getretene polemische Charakter der Kunst, der sich als die notwendige Folge jener Anschauung darstellt, die in der Kunst eine weltanschaulich gebundene Offenbarkeit vom Sinn der Welt erblickt. Dieser polemische Charakter der Kunst ist natürlich keineswegs in dem Sinne aufzufassen, wie er von einer traurigen Abart der Kunst verstanden wird, die die künstlerischen Mittel nur als Maske benutzt, um dahinter politische Propaganda zu treiben. Vielmehr einzig in dem Sinne, daß das Kunstwerk durch seine eigene Gestaltung nicht in sich beschlossen ist, sondern kämpferisch über sich hinausgreift und andersgerichtete Gestaltungen desselben „Themas“ aufzulösen sucht. Es ist möglich, daß Dilthey in dem unbestimmten Gefühl dieser notwendigen Folge sich dagegen wehrte, die dichterischen Weltanschauungen den von ihm selbst aufgestellten Weltanschauungstypen einzuordnen, und die bestehenden Weltanschauungsunterschiede der verschiedenen Werke auf individuelle Differenzen hinausspielte. Nohl dagegen scheint diese Konsequenz auf sich zu nehmen und spricht in ausdrücklicher Anlehnung an Schlegels „Antinomie des Geschmacks“ von einem „unaufhebbaren Gegeneinander“ der Kunststile. Wir werden uns zu fragen haben, ob das durch obige Analyse hervorgetretene Merkmal vom polemischen Charakter der Kunst sich wirklich mit dem Wesen der Kunst vereinen läßt.

Die aufgewiesene werkimmanente Offenbarkeit vom Sinn des Lebens und der Welt, die ihre sinnerschließende Kraft auch dem Wesen der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0033
gefördert durch die DFG

Kunst selber gegenüber zu bewähren scheint, erfährt ihre weitere Bewußtmachung in der sogenannten „Künstlerästhetik". Die Künstlerästhetik wächst hervor als ununterbrochene Verlängerung der in dem Kunstwerk selber angelegten Offenbarkeit vom Sinn der Kunst. Wenn dies wahr ist, dann darf die Künstlerästhetik aber nicht abgelöst von einem bestimmten Künstler und einem bestimmten Werk betrachtet werden, vielmehr muß der lebendige Zusammenhang, aus dem sie erwuchs, unangetastet und unzerrissen erhalten bleiben. Es fällt aber auch gar nicht schwer, diesen Zusammenhang zu wahren, wird er doch schließlich wie von selbst hergestellt durch die Stileinheit des Werks, das wir vor uns haben. Diese Einheit steht über dem Schaffen des Werks und der aus dem Werk hervorgewachsenen Interpretation seiner selbst. Man könnte gar auf den Gedanken kommen, dem „Werk" im eigentlichen Sinne das künstlerästhetische Besinnungswerk nebenzuordnen (Richard Wagner). Ein und derselbe Schaffenstrieb fließt vom einen zum anderen und gibt ihnen mit ihrer Eigentümlichkeit ihre innere Stileinheit.

Wir sind mit den letzten Überlegungen eingetreten in den Bereich jener Lehre, die das menschliche Dasein dadurch auszeichnet, daß ihm überall sein eigener Sinn und der Sinn seiner Gestaltungen schon aufgegangen ist. In der Tat scheint das Kunstwerk in seiner Gestaltung auf dem Umweg über das Verweisungsganze der Weltanschauung eine urtümlich angelegte Sichtigkeit vom Sein der Kunst und ihrer Stelle im Weltganzen zu haben. Das Kunstwerk trüge demnach in sich selbst die tiefste sinnerschließende Kraft, sein eigenes Sein zu enthüllen; das Kunstwerk selber würde als Quelle kunsttheoretischer Erkenntnisse auftreten. Durch diese Verkoppelung der Theorie vom Kunstwerk mit dem Kunstleben, die die sinnerschließende Kraft durch eine einseitig ausgerichtete Fundierungsordnung aus dem in sich sinnerhellten Leben selbst hervorgehen läßt, wäre zugleich der denkbar sicherste Zusammenhalt zwischen Leben und Denken hergestellt. Das setzt voraus, daß die Schicht des eigentlich künstlerischen Seins zusammenfällt mit jener anderen, in der im Kunstwerk selber eine Offenbarkeit vom Sinn der Kunst enthalten ist. Dies zu untersuchen, soll die abschließende Aufgabe dieses Aufsatzes sein. Ist das Kunstwerk in diesem Sinne in der Tat als Quelle kunsttheoretischer Erkenntnisse anzusehen? Welche Folgen ergeben sich daraus für die Theorie? Welches Bild der Kunst entsteht als notwendige Folge einer solchen Auffassung?

IV.

Das Brückenschlagen zwischen dem sinnerhellten Kunstleben und der theoretischen Kunstbetrachtung hat, wie H. Lützeler einmal bemerkt, zweifellos den e i n e n Vorteil, den Menschen davor zu be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0034
gefördert durch die DFG

wahren, die Kunst und ihr eigentümliches Leben theoretisch abzuwürgen. Und das ist fürs Erste gewiß richtig. Nur bleibt es fraglich, ob wir uns dabei werden beruhigen dürfen. Gewiß setzt jede theoretische Kunstbetrachtung eine intensive Aufgeschlossenheit des Betrachters für das werkimmanente Leben der Kunst voraus. Ist das aber eine conditio sine qua non der theoretischen Kunstbetrachtung, so halten wir doch damit noch lange nicht den Erkenntnisgrund für die Kunst in Händen, so daß wir in einem letzten Schritt uns gezwungen sehen werden, das eigentliche Sein der Kunst zu trennen von der bisher betrachteten Schicht ihres Seins, in der sie mit dem Sinn des Daseins und der Welt auch ihren eigenen Sinn miterschließt.

Jene Kunsttheorie, die als einfache Radikalisierung der im Kunstwerk selber lebendigen Offenbarkeit vom Wesen der Kunst entsteht, ist dogmatisch. Das heißt aber: sie erkennt nicht das Sein der Kunst schlechthin, sondern nur ein bestimmt vorgeformtes Sein. Ist doch die im Kunstwerk sich ausgestaltende Weltanschauung immer eine bestimmte Weltanschauung, so daß die daraus sich herleitende Kunstauffassung immer nur für ein bestimmtes, vorgegebenes Kunstwerk zutrifft. Eine solche Theorie bewegt sich demzufolge nicht in Urteilen, sondern in Vorurteilen. Das ist der nähere Sinn des zuerst ausgesprochenen Dogmatismus. Der bekannteste Dogmatismus dieser Art ist der klassische. Ein großer Teil der herkömmlichen Kunstwissenschaft wächst in der Tat, wie es hier gefordert wird, kontinuierlich hervor aus der dem klassischen Kunstwerk immanenten Offenbarkeit vom Sinn der Kunst. Die daraus entstandenen Fehlurteile, Verbiegungen urtümlicher Sachverhalte sind bekannt genug, als daß wir hier noch des weiteren auf sie einzugehen brauchten. Die Entwicklung der neueren Kunstwissenschaft hat die Notwendigkeit immer klarer heraustreten lassen, diese Vorurteile und den damit verbundenen Dogmatismus zu überwinden. Sieht doch eine solche Lehre immer nur ihre eigenen Entscheidungen in die Erscheinungen des Lebens hinein und läßt auf diese Art die Wirklichkeit in einer beängstigenden Weise verarmen.

Wir geben einige Beispiele. Die erste aus dem klassischen Dogmatismus sich herleitende Gefahr ist die Beschränkung der ästhetischen Kategorienlehre auf die Kategorie des Schönen. Diese Verengung des Gesichtskreises, die die Kategorien des Charakteristischen, des Tragischen und viele andere als urtümliche Erscheinungsweisen des Kunstseins nicht erkennt, braucht nur aufgewiesen zu werden, damit man ihre Gefahr deutlich erkenne. Und zwar kann es sich in einer ästhetischen Kategorienlehre nicht darum handeln, neben der Kategorie des Schönen die anderen Kategorien nebenher wie am Rande zu behandeln; viel-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0035
gefördert durch die DFG

mehr muß ein Standpunkt gewonnen werden, der es möglich macht, das System dieser Kategorien zu entwerfen und jeder einzelnen von ihnen in diesem System ihren besonderen, eindeutig fixierbaren Ort anzuweisen. Ein anderes aus dem klassischen Dogmatismus sich herleitendes Vorurteil ist jenes Lehrstück, das das Kunstwerk auffaßt nach Analogie des Organismus als in sich beschlossene Substanz. Daß das daraus entstehende Problem des Rahmens, der das Kunstwerk in sich beschließt, nicht einmal für die klassische Kunst überall gültig ist, ist oft genug hervorgehoben worden. In der Kunst des Impressionismus haben sich ganz andersartige Beziehungsformen des Kunstwerkes zu seiner Umwelt herausgebildet. Besonders wichtig erscheint uns aber in dieser Hinsicht die Arbeit des Japaners Tsuneyoshi Tsudzumi, der in seinem Werk über die japanische Kunst geradezu die Rahmenlosigkeit als Charakteristikum der Kunst seiner Heimat angesprochen hat. Noch schwieriger wird das Problem, wenn wir gar die islamische Kunst betrachten. Hier kommen wir mit den Begriffen Substanz und Rahmen überhaupt nicht vorwärts, wobei die Kategorienbildung für uns noch dadurch erschwert wird, daß in der islamischen Kunst auch der Mensch aus der Darstellung verschwindet, der in der klassischen Kunst zum höchsten Symbol der Einheit in der Mannigfaltigkeit wird.

Ähnlicher Schwierigkeiten wären noch eine ganze Reihe anzuführen; sie machen es unmöglich, die im Kunstwerk selber angelegte Offenbarkeit vom Sinn der Kunst zwanglos sich überleiten zu lassen in die theoretische Kunsterkenntnis. In der vorliegenden Abhandlung soll aber ein ganz anderer Weg beschritten werden, der uns die Gefahr des hier wirksamen Gesamtstandpunktes besonders eindringlich vor Augen führt. Diese Gefahr gewinnt für uns vor allem dadurch an Bedeutung, daß sich in ihr ein gleichsam tief in unserem gegenwärtigen Geistesleben verstecktes Laster anzukündigen scheint, gegen das man im Namen eines integren Lebens selber vorgehen muß. Wir stellten schon oben die Frage, die uns hier weiterleiten soll: wie sieht das Bild der Kunst aus, das sich als notwendige Folge einer solchen Gesamtanschauung ergibt?

Wenn auch alle Lebensgebiete des Menschen in Kunst, Wirtschaft, Religion und Technik nach den gleichen geistigen Gestaltgesetzen sich entwickeln, so besteht doch ein seltsamer Unterschied in ihrem Verhältnis zum betrachtenden Menschen. Mißdeute ich sie nämlich in meinem erkennenden Bemühen, so erstehen aus den verschiedenen Lebensgebieten der Intensität nach ganz verschiedene Folgen für mich. Es gibt sogar Lebenszusammenhänge, die sich für ein Mißverständnis am erkennenden Subjekt rächen. Die Mißachtung des Rentabilitätsgesetzes führt im Wirtschaften unweigerlich zum Bankrott. Bedauer-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0036
gefördert durch die DFG

licherweise finden solche Folgen für ein Mißverstehen der Kunst nicht statt. Während den religiösen Sünder wenigstens im Jenseits die sichere Strafe ereilt, geht der Kunstschwätzer ungestraft seiner Wege. Diese seltsame Differenz der verschiedenen Lebensgebiete untereinander in ihrem Verhältnis zum erkennenden Menschen müssen wir voraussetzen, wenn wir verstehen wollen, wieso immer wieder eine gänzlich ungenügende dogmatische Betrachtungsweise der Kunst sich ausbreiten konnte.

Die durch dogmatische Kunstbetrachtung im Kunstleben entstehenden Schäden sind zum Teil recht subtiler Art; weil sie aber verhältnismäßig weit abliegen von der Frontlinie unseres Kampfes um eine geistige Existenz, dennoch um nichts weniger wichtig. Steht doch mit diesen Schäden nichts mehr und nichts weniger als die Ehrlichkeit und Unmittelbarkeit unseres Kunstlebens in Frage. Aus dem erfahrenden Umgang mit dem klassischen Kunstphänomen erwuchs der klassische Kunstdogmatismus. Er erwuchs in ganz ähnlicher Weise wie in England im 18. Jahrhundert in der Anschauung von der zunehmenden Befreiung der Menschen von den herkömmlichen Bindungen feudaler und landschaftlicher Natur sich die wirtschaftliche Freihandelslehre entwickelte. Hätte nun diese Lehre sich begnügt mit der Feststellung dessen, was tatsächlich war, so wäre sie von der größten Fruchtbarkeit gewesen und hätte uns lehren können, wie man die über alle Befreiungen hinaus naturnotwendig unüberwindlichen Bindungen des Wirtschaftslebens mit den neuen Freiheiten vereinigen konnte. Statt dessen entstand ein dogmatisches Freihandelssystem, das scheinbar Wirklichkeit zu erkennen glaubte, in Wahrheit aber die Wirklichkeit mit ideologischen Forderungen verschüttete. Aus der sinnvollen Tatsache der Befreiung des Wirtschaftslebens aus vielen Bindungssystemen, die mit der Geschichtsentwicklung allen Sinn verloren hatten, wurde das System des Liberalismus. Dieser „Ismus“ ist der genaue Ausdruck für die Tatsache, daß der immanente Sinn einer e i n s e i t i g ausgerichteten Handlung aus dieser Handlung selbst heraus zum theoretischen Gegenstand schlechthin gemacht wird. Die Auffassung, daß die Erfassung menschlichen Daseins in den verschiedenen Lebensgebieten in Existenzialien, die eben aus der handlungsimmanenten Sinnoffenbarkeit der menschlichen Existenz hervorwachsen, sich abspiele, wird jede Erkenntnis von der Wirklichkeit weg zu irgend einem „Ismus“ verführen. Und an diesem wird sich die Wirklichkeit immer wieder rächen, wie sie es im Weltkrieg und in unserer Gegenwart am Liberalismus tat. Die im tatsächlichen Wirtschaftsleben immer notwendigen Bindungen sinnvoller Art haben sich aufgelehnt gegen die dogmatische Verkürzung der Wirklichkeit im System des wirtschaftlichen Liberalismus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0037
gefördert durch die
DFG

Welche Lehre ziehen wir daraus für die Kunst, nachdem wir schon andeuteten, daß wir ein so furchtbares Korrektiv, wie es die wirtschaftliche Realität hat, hier nicht besitzen? Wir wiederholen: aus dem erfahrenden Umgang mit dem klassischen Kunstphänomen erwuchs der klassische Kunstdogmatismus. Auch dieser überdeckte die eigentliche Wirklichkeit des Kunstlebens und seiner Forderungen, und es entstand der Klassizismus, jener traurige Hohn auf das üppige Leben der wahren Klassik. Dieser Klassizismus in Kunstleben und Kunsttheorie verschüttete das echte Phänomen des Kunstlebens derart, daß es erst der ganzen umfangreichen Kulturkrise, die der Naturalismus bedeutet, bedurfte, um echtes, unverfälschtes, unmittelbares Kunstleben wieder erstehen zu lassen. Damit sind aber die Gefahren für das Kunstleben, die aus der bezeichneten Denkweise hervorgehen, noch lange nicht erschöpft.

Wir haben oben gesagt: das Kunstsein ist zweifellos sinnhaftes Sein. Aber es ist darum noch nicht Bewußtsein, d. h. es bringt den Sinn seines eigenen Seins nicht zur Aussprache, genau so wenig wie eine Form des organischen Seins ihren Sinn zum reflexiven Ausdruck bringt, wenn sie darum auch um nichts weniger sinnhafter Natur ist. Das Werden der Kunst geschieht dementsprechend aus ganz anderen Kräften heraus, als sie das vorstellende Bewußtsein enthält. Mit der Auffassung von der werkimmanenten Sichtigkeit des Kunstwerkes in seinen eigenen Seinssinn dringt jedoch ein solches reflexives Bewußtseinsmoment ein in das künstlerische Sein. Wenn auch diese Sichtigkeit zweifellos noch nicht vorstellender Natur ist, so blickt sie doch über das ganz in seiner gestalthaften Erscheinung beschlossene Kunstsein hinaus. Es ist also nicht so zu denken, daß die im Kunstwerk selbst lebendige Offenbarkeit vom Sinn der Kunst diesen Sinn zum ausdrücklichen Gegenstand eines gerichteten Erkenntnisaktes machte, vielmehr wird dieser Sinn nur gleichsam am Rande des Blickfeldes modo obliquo vorgestellt. Aber er wirkt dennoch deutlich in das Kunstwerk hinein. Gleich wie die ideologische Freiheitsvorstellung im wirtschaftlichen Handeln, ohne darum ausdrücklicher Gegenstand zu werden, dennoch präsent ist, so daß die unmittelbar sinnvolle Wirtschaftshandlung durch diesen ideologischen Nebensinn in die Dimension des Bewußtseins gedrängt wird. Wenn wir einmal in der Entwicklung der Kunstphilosophie aus der Forderung nach Erkenntnis der Kunst die Auffassung von der Kunst als Erkenntnis sich entwickeln sahen, so haben wir hier eine parallele Erscheinung vor uns. Der unmittelbar erlebte Sachverhalt von der arteigenen Sinnhaftigkeit des Kunstwerkes wird unter der Hand umgebogen zu jener anderen Auffassung, nach der Kunst statt in Werken im Entwurf ihrer eigenen Sinnhaftigkeit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0038
gefördert durch die DFG

sich erschöpft. Das aus einer solchen schielenden Blickeinstellung, die zwar das Antlitz zum Werk, das Auge aber auf die danebenstehende Vorstellung von einem Werk („Vision" würde O. Becker sagen) richtet, entstehende Resultat ist nicht Kunst sondern Kunstprogramm. Die Quelle, aus der diese Tätigkeit entspringt, ist nicht der ungebrochene Schöpferwille, sondern unfruchtbarer Doktrinarismus. Das unbestimmte Bewußtsein aber von seiner notorischen Unfruchtbarkeit treibt den Doktrinarismus zu allen jenen Ersatzhandlungen, die den Mangel des Werkes verhüllen sollen, und die man mit einer glücklichen Wendung als „Dichtung im Programm" (W. Ziegenfuß) bezeichnet hat. Wer die aus bestimmten Schulen der gegenwärtigen Philosophie hervorgewachsene Ästhetik kennt, wird diesen Terminus gewiß nicht als unangemessen empfinden. Vielfach tritt der Kunstphilosoph geradezu auf als verhinderter Künstler.

Über die zünftige Ästhetik hinaus wirkt sich aber diese schielende Blickeinstellung im Kunstleben selber verhängnisvoll aus. Wahrscheinlich liegt hier sogar der Ansatzpunkt zur Ausbildung jener bestimmten Produktionsform, die wir als Manierismus zu bezeichnen gewohnt sind. Ohne dem jedoch im Augenblick nachzugehen, wollen wir uns den hier vorliegenden Tatbestand an einem Beispiel vergegenwärtigen, das sich uns in unserer Gegenwart von selbst aufdrängt. Jede große Kunst ist „volksverbunden". Das ist selbstverständlich. Aber sie ist es voll und ganz und will davon nichts wissen, sowahr — nach dem Worte Hegels — das Volk derjenige Teil im Staate ist, der „nicht weiß, was er will", weil er seinen Sinn gestalthaft in sich trägt wie ein organisches Geschöpf. Wenn jetzt aber die Kunst unter Verkennung dieses unmittelbaren Seinsverhältnisses aus dem, was immer nur sein, niemals aber reflektiert werden kann, ein Programm macht, so ist alles Leben durch das Bewußtsein erwürgt. Ein solcher Doktrinarismus muß umso bedenklicher stimmen, als er ja in dieser Form gerade die lebendige Echtheit und Unverdorbenheit für sich beansprucht. Hier geht aber in Wahrheit mit der Kunst auch die Echtheit verloren, und alles wird Literatur statt Leben. Seinem oben gezeichneten Ansatz entsprechend kommt leider auch Hermann Nohl in bedenklichste Nähe zu diesem Doktrinarismus. Es heißt bei ihm: „Der Künstler will das Gesetz und er reinigt die zudrängende Fülle seiner individuellen Einfälle und Launen nach den Zielen solcher vollständigen Durchdringung und Gestaltung der Mannigfaltigkeit durch das lebendige Prinzip" (Sperrung vom Verf.). Dieser Formulierung ist zu erwidern: der Künstler will nicht das Gesetz, er ist es. Sonst tritt eben anstelle organischer Formentfaltung das „Prinzip". Wohl arbeitet die Kunstwissenschaft nach Prinzipien, niemals aber die Kunst. Im Grunde

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0039
gefördert durch die DFG

ist diese Anschauung schon bei Dilthey angelegt, der in der oben angeführten Stelle ausdrücklich von einem Ausklingen der Kunst „in dem Bewußtsein von der Bedeutsamkeit“ des Lebens spricht. Damit verläuft er sich in dieselbe Sackgasse wie Hegel, nur daß bei ihm durch den Wegfall eines einheitlichen Systems der Geistphilosophie die eine solche Lösung wenigstens erklärende (wenn auch nicht rechtfertigende) Voraussetzung fehlt.

Jacob Burckhardt weist in seiner griechischen Kulturgeschichte einmal darauf hin, daß die große griechische Kunst sich in ihrer arteigenen Sinnhaftigkeit verschloß, ohne bewußtseinsmäßig über sich hinauszugreifen. Es heißt bei ihm: „Daß eine Konversation über die Kunstwerke schon in der Blütezeit existierte, verrät mehrfach Euripides . . . Aber im Ganzen muß die Kunst merkwürdig unabhängig geblieben sein vom Wort, vom Gerede, von der Literatur und auch von der gleichzeitigen Poesie. Ihre großen Lebensquellen sind die Gestalten der Götter, der bewegte Mythos, der so häufig und erhaben dargestellte Kultus und die Agonistik, und dabei bedurfte sie keinerlei Vermittler . . . Bald kam dann die Zeit, da der Literat dem Künstler vorempfand, und letzterer auf gelehrte Programme hin umständliche Kompositionen arbeitete, wie z. B. Archelaos von Priene seine Apotheose Homers“. Das aber, so können wir hinzufügen, war das Ende der großen griechischen Kunst. Die naive Unmittelbarkeit des Kunstlebens, dessen höchster Ausdruck der plastisch gestaltete Gott ist, war verloren. Es bleibt aber für uns die Lehre von einer göttlichen Kunst, die so, wie sie ist, sich ganz offenbart und nicht seitwärts schielt nach einem Mittel, sich doktrinär als das, was sie schon vorher ist oder sein sollte, auch noch auszusprechen. Die Statue des griechischen Gottes schweigt und bietet sich dennoch rückhaltslos dem Betrachter. Der redselige Kunstdoktrinarismus erinnert uns dagegen an jene primitiven Götzenbilder, durch deren geöffneten Mund aus Holz, Stein oder Erz ein Priester zur Gemeinde sprach, durch diese Handlung allein die Unversöhntheit von Sinn und anschaulicher Gestalt offenbarend. Die große Kunst trägt ihre Offenbarung in sich, ja ist selber Offenbarung und kann auf alle zusätzliche Deutung verzichten. Mit Stefan George können wir sagen:

Wer höchstes lebte braucht die deutung nicht.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung. Auf Grund der entwickelten Einsichten erweist es sich als notwendig, die Schicht der existenzialen Offenbarkeit vom Sinn der Kunst zu trennen vom Kunstsein selber. Die Schicht, in der Kunst zum Träger von sinndeutender Weltanschauung, damit aber auch zur Quelle kunsttheoretischer Einsichten wird, ist nicht nur nicht identisch mit dem eigentlichen Kunstsein, sondern sie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0040
gefördert durch die DFG

zerstört es geradezu. Darum kann eine echte Wesenslehre der Kunst die Kunst auch nicht als griechische oder abendländisch-christliche Kunst, als klassische oder romantische, naturalistische oder symbolische Kunst erfassen — alles Formulierungen, die ihren Ausgang nehmen von einer im weltanschaulich vorbestimmten Kunstwerk angelegten existenzialen Offenbarkeit vom Sinn des Lebens und der Kunst —, sondern nur als Kunst schlechthin. Die eigentümliche Sinnhaftigkeit der Kunst schlechthin philosophisch zum Ausdruck zu bringen, bleibt also das aufgegebene Problem der zukünftigen Forschung (wobei wir hier noch bemerken wollen, daß auch bei Nohl diese Auffassung besteht, wie sein Hinweis lehrt, daß mit der Ausbildung von Weltanschauung der Sinn der Kunst nicht erschöpft ist. Allerdings scheint uns dieser Hinweis nicht mit dem notwendigen Nachdruck vorgetragen).

Zunächst führten Forderungen der Wissenschaftskritik zu diesem Resultat. Vor allem die Notwendigkeit, der Wesenslehre der Kunst den gesamten Kunstbereich zu eröffnen. Also auch den Bereich der außereuropäischen, fernöstlichen und der islamischen Kunst. Dann aber stellte sich heraus, daß die Entscheidung in dieser Frage mehr als ein philosophisches Problem, nämlich eine hervorragende Angelegenheit des Lebens selber ist. Es wird dabei die ganze Fragwürdigkeit jener gegenwärtigen Ontologie sichtbar, die vom Dasein, das immer schon sich selbst verstanden hat, ausgeht. In diesem Selbstverständnis ist das Leben auch immer „sich selbst voraus". Dieses „sich selbst voraus" des Lebens geht nicht in eine ungewisse Unendlichkeit, sondern findet seine begrenzende Ganzheit im Tode. So ist Dasein Sein zum Tode, Geworfenheit in den Tod. Und diese Auffassung des Lebens wächst notwendig heraus aus dem Ansatz des im Selbstverständnis über sich selbst hinausgreifenden Daseins. Wir sahen am Beispiel der Kunst, wie diese Philosophie, weit davon entfernt, eine sichere Verbindung der Erkenntnis mit dem Leben herzustellen, sowohl die Erkenntnis verengt, wie das Leben im Programm und im Doktrinarismus erstickt. Gerade die Anschauung und das Erlebnis der Kunst sollten uns wegführen von dieser Lebensanschauung und uns neues Vertrauen zur Gestaltung eines in sich erfüllten und sinnhaften Lebens geben, das so wie es ist sich ganz und rückhaltslos gibt. In der Statue des griechischen Gottes haben wir das Unterpfand für die Wirklichkeit dieses Lebens, und alle Kunst sei uns Verheißung einer Wiederherstellung dieses göttlichen, in sich geschlossenen und unverkürzten Lebens, von dem Gerhart Hauptmann in seiner Novelle vom „Meerwunder" sagen konnte, seine Vollkommenheit sei so groß, daß vor ihm alle menschliche Gesundheit immer noch als Krankheit erscheint.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0041
gefördert durch die DFG

Karl Philipp Moritz und Goethes „Werther“

Von

Hermann Blumenthal*)

„Schon früher hatte ich die Ehre erlebt, daß geistreiche, nachspürende Männer meine Gedichte zu entwickeln sich bestrebten; ich nenne Moritz und Delbrück, welche beide in das Angedeutete, Verschwiegene, Geheimnisvolle dergestalt eindrangen, daß sie mich selbst in Verwunderung setzten.“

Goethe.

I.

Unter den mannigfachen Zeugnissen, die uns über die epochale Wirkung von Goethes Werther aufbehalten sind, kommt dem Bericht von Karl Philipp Moritz in seinem „Anton Reiser“ (S. 247—260)[1]) eine besondere Bedeutung zu. Während sonst die empfindsamen Generationsgenossen, die sich im Werther als im Spiegel ihres Daseins wiedererkannten, ihr Einverständnis in dumpfen Gefühlsausbrüchen oder sentimentalen Ergüssen bekundeten, wie sie uns von Heinse, Bürger, den Stolbergs, Voss überliefert sind, muß bei Moritz diese existentielle Betroffenheit alsbald zum klaren Bewußtsein ihrer selbst gekommen sein. Wohl hat man mit Recht dagegen eingewandt[2]), daß diese Schilderung, die gute zehn Jahre später entstand, dadurch an Quellenwert für die geschilderte Zeit verliere. Allein abgesehen davon, daß Moritzens Schulgenosse Iffland, der diese Zeit mit ihm durchlebte, die Treue gerade dieser Stellen verbürgt: die unjugendliche Bewußtheit, die den Bericht scheinbar so fragwürdig macht, ist, wie uns scheinen will, keineswegs ein Erzeugnis erinnernder Rückschau. Sie entspringt der durch pietistische Bußübungen hochgezüchteten Reflektiertheit, die alle Erlebnisse des jungen Reiser von Kindheit an begleitet und die eine Seite seines Schicksals ausmacht.

---

* Der Aufsatz entstammt einer ungedruckten Festschrift, die Herrn Prof. Petsch - Hamburg zu seinem 60. Geburtstage am 4. Juni 1934 von Freunden und Schülern überreicht wurde.

[1]) Der Reiser wird zitiert nach dem Neudruck von Ludwig Geiger = Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 23. Heilbronn 1886.

[2]) S. Fritz Brüggemann: Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Jena 1909. S. 135 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0042
gefördert durch die DFG

Welche entscheidende Rolle das Buch in Moritzens Leben gespielt hat, läßt sich nicht bloß daraus ablesen, daß, wie er selbst beklagt (S. 259), in die Sprache seiner späteren Arbeiten immer wieder Wertherische Wendungen eingesprengt sind — das finden wir auch bei anderen Schriftstellern der Zeit, selbst bei Schiller[3]) —, sondern auch daraus, daß er noch in den letzten Jahren seines kurzen Lebens immer neue Versuche der Aneignung und Ausdeutung des Werther unternommen hat. Die Begegnung mit Goethe in Italien mag wohl den Anstoß dazu gegeben haben, erklärt aber nicht, warum die Wahl auf den Werther fiel, der dem Goethe der italienischen Zeit so ferngerückt war. Warum wählte Moritz nicht die „Iphigenie“, an deren Vollendung er durch seine Prosodie so wesentlichen Anteil genommen hatte, warum nicht den „Tasso“, dem er sich ähnlich verwandt fühlte, wie einst dem Werther? Dieser Rückgriff auf den Werther zeigt ein dauerndes Verfallensein an das Werk, das ihm die Leiden des eigenen Daseins zuerst gedeutet hatte. Wenn Rudolf Fahrner Moritz zu den „von Werther Erweckten“ zählt[4]), so hat er mit dieser säkularisierenden Verwendung eines pietistischen Ausdruckes feinsinnig die existenzerhellende Kraft dieses Erlebnisses bezeichnet, das man wohl mit pietistischen Erweckungsvorgängen in Parallele setzen kann.

Gleichwohl gibt es zu denken, daß Moritzens Äußerungen über den Werther aus der nachitalienischen Zeit schlechterdings nichts von dieser allerpersönlichsten Beziehung zu verraten scheinen, die ihm das Buch einst so wert gemacht hatte. Es sind Ansätze zu einer ästhetischen Zugliederung des Werkes, Splitter einer Gesamtinterpretation seiner Kunstform, die er Goethe einmal brieflich in Aussicht stellte und von denen als einziges wirklich ausgereiftes Stück der Aufsatz „Über ein Gemälde von Goethe“, eine Analyse des Briefes vom 10. Mai in der „Deutschen Monatsschrift“ vom Jahre 1792 bezeichnet werden kann. Gemeinsam ist diesen Versuchen der streng objektivistische Charakter, die distanzierende Ausrichtung auf das Werk und die Herausarbeitung seiner Formelemente, die erstaunliche Verleugnung des Gefühls wesensmäßiger Verwandtschaft, das einst diese Beziehung gestiftet hatte.

---

[3]) Über den Einfluß des Werther auf die Sprache der Zeit s. F. A. Hünich in der Zschr. f. Bücherfreunde. 1911. N. F. II, 2 S. 300 ff. Über Schiller s. Goethe-Jahrbuch 3. S. 175 ff. — Die Zeugnisse zur Wertherkrise, auch die hier besprochenen von Moritz, sind jetzt gesammelt in meinem Buche: „Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes Götz und Werther“. Berlin 1935. (Literarhistor. Bibl. 14.)

[4]) S. Rudolf Fahrner: Karl Philipp Moritz' Götterlehre. Marburg 1932. S. 8.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0043
gefördert durch die DFG

Zwischen diesen beiden polar entgegengesetzten Verhaltungsweisen zu ein und demselben Kunstwerk scheint eine Kluft befestigt, die durch die Person Moritzens nur äußerlich überbrückt wird. Um die zwischen so verschiedenen Äußerungen bestehenden geheimen Verbindungsfäden aufzudecken, bedarf es einer Prüfung dieser Zeugnisse und ihrer Eingliederung in Moritzens Entwicklungsgeschichte, eine Aufgabe, deren Lösung für das Gesamtbild Moritzens, für die Wirkungsgeschichte Goethes, für die Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts und die Entstehung der modernen Literaturkritik vielleicht nicht ohne Ertrag ist.

Wenn dem Wertherverständnis des Anton Reiser eine besondere Stelle schon unter den Äußerungen der Generationsgenossen zugewiesen wurde, so gilt das in noch höherem Maße gegenüber dem vulgären Mißverständnis, das im Werther vor allem eine Liebesgeschichte mit traurigem Ausgang sah. Da Anton Reiser kein vergleichbares Liebeserlebnis gehabt hatte und sich auch viel zu gering dünkte, um je Gegenstand der Liebe einer Frau zu werden, so hatte er für diese Seite seines Helden keinen rechten Sinn: „Die Teilnehmung an den Leiden der Liebe kostete ihn einigen Zwang“ (S. 257). Um so schärfer richtete sich sein Augenmerk auf den allgemeinen Gehalt des Werther, jene Grundverfassung des Leidens am Leben, an den Grenzen des menschlichen Daseins, auf jenes Moment also, von dem aus gesehen die unglückliche Liebe nur ein Sonderfall ist und das es möglich macht, daß Werther an unglücklicher Liebe überhaupt scheitern kann. So ist das Verhältnis des Reiser zum Werther einmal dadurch bezeichnet, daß er sich selbst und die Grundfragen, die er an das Dasein zu stellen hatte, „die Gedanken über Menschenschicksal und Menschenbestimmung“ im Werther wiederfand, sodann dadurch, daß ihm in dieser Wiedererkennung die eigene Existenz klar wurde, und endlich dadurch, daß in diesem Klarwerden das eigene Dasein überhaupt erst wieder tragbar wurde — wie mir scheinen will, etwas in der profanen Literaturgeschichte schlechterdings Neues. Wenn Moritz sein Dasein nun zu einer imitatio Werthers stilisierte, so brauchte er doch die von unglücklich Liebenden der Zeit so oft gewählte Konsequenz des Selbstmordes nicht zu ziehen. Denn indem er im Werther einen Schicksalsgenossen fand, der gleichsam stellvertretend für ihn gestorben war, erhob sich sein zertretenes Selbstgefühl, das ihn in den Tod zu treiben drohte: „Was Wunder also, daß seine ganze Seele nach einer Lektüre hing, die ihn, so oft er sie kostete, sich selber wiedergab!“ (S. 260).

Allein dies Gefühl der Wesens- und Schicksalsverwandtschaft entbindet die Forschung nicht von der Aufgabe zu fragen, wie es denn objektiv damit bestellt sei: ob man die Leiden Reisers mit den Leiden Werthers gleichsetzen darf, und wo etwa trennende Momente liegen. Dazu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0044
gefördert durch die DFG

müssen wir Lebensstimmung und Lebensverständnis der beiden Werke miteinander vergleichen[5]).

Moritz-Reiser[6]) wird durch die pietistische Erziehung im Geiste der Madame Guyon schon in frühester Kindheit zu einem ständigen Nachdenken über sich selbst, zu immer wiederholter Bewußtmachung der eigenen Sündhaftigkeit und zur Ertötung alles natürlichen Wollens und Wünschens angehalten. Wenn er diese Einflüsse auch schon bald aus Widerstand gegen die häusliche Misere ihrem sachlichen Gehalt nach abstreifte — die Form pietistischer Gewissenserforschung blieb als säkulare psychologische Selbstanalyse bei ihm erhalten. Vielleicht ist bei ihm jener von Dilthey gekennzeichnete Übergang von der pietistischen Technik der Seelenbehandlung zur modernen Erfahrungspsychologie am allersichtbarsten[7]), deutlicher als etwa bei Hamann, Lavater und Jung-Stilling, bei denen die Selbstbetrachtung die religiöse Ausrichtung nie verloren hat. Das Erschütternde an diesem Vorgang ist bei Moritz, daß er nicht bloß der sachlich vollziehende Betrachter dieses Prozesses war, sondern zugleich das Objekt der Analyse, und der von ihm geleistete Fortschritt im Selbstverstehen des modernen Menschen mit seinem Lebensglück bezahlt

---

[5]) Den Einwand, daß man den ausdrücklich als Autobiographie gemeinten Roman mit dem von vornherein als Kunstwerk entworfenen Werther nicht auf eine Ebene stellen könne, vermag ich nicht gelten zu lassen. Einmal werden hier die künstlerischen Qualitäten beider Werke nicht in den Blick genommen und nicht verglichen. Sodann ist Werther die unverhohlene Aussprache einer ureigenen Lebensmöglichkeit Goethes, zu deren Formung er, wie wir wissen, eigene Briefe benutzt hat. Doch würde auch so sein Zeugniswert für die Seelengeschichte seiner Zeit dem des Reiser gleichkommen. Daß für Goethes Entwicklung die künstlerische Gestaltung zugleich distanzierende Überwindung dieser Möglichkeit war, ist zwar von fundamentaler Bedeutung für die Geschichte Goethes wie die Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts, fügt aber dem Quellenwert für die damalige, im Werther geschilderte Situation nichts hinzu.

[6]) Über Moritzens Lebensgang und seine innere Entwicklung s. Hugo Eybisch: Anton Reiser. Leipzig 1909 (Probefahrten. 14.), das Buch, das die Grundlage der gesamten Moritz-Forschung auch heute noch ist und immer bleiben wird. Über die Einflüsse des Pietismus s. Martin Eckardt: Der Einfluß der Madame Guyon auf die norddeutsche Laienwelt des 18. Jahrhunderts. Phil. Diss. Köln 1928.

[7]) Dazu s. bes. Max Dessoir: Geschichte der neueren deutschen Psychologie. 2. Aufl. Bd. 1. 1902. S. 283 ff., 291 ff. u. ö. Wie weit sich schon bei Moritz diese Psychologie von ihrem Ursprung entfernte, ohne freilich ihre Herkunft zu vergessen, zeigt drastisch die Tatsache, daß er es fertigbrachte, in seinem „Magazin für Erfahrungsseelenkunde“, die seelsorgerischen Briefe des Herrn von Fleischbein an Moritzens Vater, der von ihm im Geiste der Madame Guyon unterwiesen wurde, als „für den Psychologen in mehr als einer Rücksicht interessant“ abzudrucken (s. Mag. VIII, 1 S. 71 ff., VII, 3, S. 53 ff.). Dort figuriert auch ein Stück aus der Autobiographie der Guyon als „Beispiel einer Selbsttäuschung“ (VII, 3, S. 83 ff.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0045
gefördert durch die DFG

wurde[8]). Die Gewissenserforschung wurde bei ihm zu einer alles ursprüngliche Leben vernichtenden Reflektiertheit, das Sündenbewußtsein schlug um in Minderwertigkeitsgefühl, die Guyon'sche Forderung der „Vernichtung" in ein Leiden an der eigenen Individualität, in den Wunsch, seinem eigenen Dasein zu entfliehen, ein anderer zu sein als der er war, oder nicht mehr zu sein. Bei so starken Einwirkungen schon auf die empfängliche Kindesseele ist schwer zu entscheiden, wie weit ihnen durch ursprüngliche Anlagen der Boden bereitet war. Sicher ist, daß der geschilderte seelische Prozeß eine Steigerung erfuhr durch die Leiden der harten Lehrzeit in Braunschweig, wo der ebenfalls Guyon'schen Ideen anhängende Hutmachermeister den elfjährigen Knaben, den er für ein verlorenes Schaf hielt, zu den härtesten Arbeiten mißbrauchte, und vor allem durch das entwürdigende Leben als Freitischstipendiat am Gymnasium zu Hannover, dessen Demütigungen ihm den letzten Rest von Selbstachtung zu nehmen drohten[9]). Diese Leiden, zusammengenommen mit der sozialen Isolierung, führten zeitweilig bis zur völligen Erschütterung seines Existenzgefühles, die sich gemäß der zarten Organisation des phantasiebegabten Knaben mit dem überwachen Bewußtsein in mehrfacher Hinsicht auswirkte: einmal in ein Leben Aug in Auge mit dem Tode, schwankend zwischen Todesangst und Todessehnsucht, die sich zeitweilig zu Selbstmordplänen und -versuchen verdichtete. Sodann in einem radikalen Subjektivismus, „Egoismus", wie Reiser es nennt (S. 32), der die äußere soziale Vereinzelung zu einem Gefühl des Zerreißens aller Beziehungen von Mensch zu Mensch verstärkte. Damit Hand in Hand gehend ein Zweifel an einer sinnvollen Ordnung, ja an der Wirklichkeit der Außenwelt, an den äußeren Grundlagen der Existenz: das Gefühl für Raum und Zeit gerät ins Schwanken. Diese Erschütterungen werfen ihn zurück auf die eigene Innerlichkeit; und da ihm bei sich selbst keineswegs wohl ist, sein gestörtes Willensleben und die Schranken der äußeren Situation ihm weder Betätigung noch Fluchtmöglichkeiten gestatten, so baut der „aus der wirklichen in die idealische Welt Gedrängte" sich ein Reich der Phantasie auf, das ihm Ersatz bietet für die versagten Freuden der wirk-

---

[8]) Als solches Opfer hat Moritz sich auch gefühlt. S. Beiträge zur Philosophie des Lebens. 2. Aufl. Berlin 1781. S. 6 f. Vgl. auch Dessoir a. a. O.

[9]) Ich darf mich hier um so kürzer fassen, als gerade das Existenzgefühl des Anton Reiser erst vor kurzem die erste angemessene Interpretation gefunden hat durch Rudolf Unger: Zur seelengeschichtlichen Genesis der Romantik. Nachr. v. d. gelehrten Ges. d. Wiss. zu Göttingen 1930. Phil.-hist. Kl. S. 311 ff., besonders S. 318—330. Auf die Fülle von Zitaten und Nachweisen dieser Abhandlung, der ich weitgehend verpflichtet bin, sei hier ein für allemal verwiesen. Viele feine Bemerkungen enthält auch die Arbeit von Brüggemann, die trotz ihrer Weitschweifigkeit und der uns heute fremd gewordenen Kategorien wichtige Dinge über den Aufbau des Reiser aufgezeigt hat.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0046
gefördert durch die DFG

lichen Welt, weil es ohne ihre Schranken ist, ohne die Verpflichtung, in ihr zu handeln und sich zu entscheiden. Entsprechend seinem Hang zur Reflexion wird, zumal mit heranwachsendem Alter, dieses Gefühls- und Phantasieleben begleitet von Spekulationen über die Grundfragen des Dasein, über „Sein und Nichts“. Alle diese Momente sind im Erleben Moritzens natürlich keineswegs geschieden, sondern entspringen einer gemeinsamen Grundhaltung und durchdringen und steigern sich wechselseitig.

Wohl konnte Reiser glauben, diese Motive im Werther wiederzufinden; und wenn auch das Selbstverständnis Moritzens im Reiser in der vorliegenden Form durch den Werther weitgehend mitbestimmt ist, so darf man doch auch für die erste Lektüre des Werther eine verwandte Stimmung und gedankliche Ausprägung voraussetzen; zudem war das Wertherverständnis durch Werke vorbereitet wie Youngs „Nachtgedanken“ und Shakespeares „Hamlet“, Werke also, deren Lebensgefühl auch in den Werther eingegangen und in ihm aufgehoben war. Zumal Hamlets Monologe, die im Werther so manches Mal anklingen, hatten Reisers „Augenmerk zuerst auf das Ganze des menschlichen Lebens gelenkt“ (S. 234)[10]). Eben diese Frage nach dem Ganzen des menschlichen Lebens, nach dem Sinn der „armen Existenz“ (22. Mai), ist ja auch die Grundfrage des Werther[11]), die hier zum ersten Male gestellt wird von einer sich selbst überlassenen Subjektivität, die keine Geborgenheit im Religiösen, keinen Halt im Sozialen, keine Gewißheit in ethischen Imperativen oder spekulativen Einsichten mehr hat; die sich vielmehr vermißt, ganz aus dem Reichtum der eigenen Innerlichkeit zu leben, aus der Fülle des eigenen Herzens, dem jeder Wille gestattet wird (13. Mai). Wenn Werther dabei dauernd mit den Grenzen der Außenwelt zusammenstößt — er scheitert in der Gesellschaft, er liebt eine schon versagte Frau — so sind diese Zusammenstöße nicht eigentlich die Ursache von Werthers Leiden, sondern eher ihre Folge. Werther leidet am Existieren schlechthin, weil es ihn zwingt, den unendlichen Gehalt seiner Innerlichkeit in je

[10]) Moritzens Schilderungen dieser Shakespeare-Nächte und ihrer Wirkungen auf sein Lebensgefühl ähneln der Beschreibung der Wertherlektüre sehr stark (vgl. S. 234 ff. und S. 259 ff.), so daß vielleicht in der Erinnerung beides sich ineinandergeschoben hat. Sie liegen zeitlich auch so nahe zusammen, daß eine datierende Trennung schwierig erscheint; aber bei der als gemeinsam empfundenen Grundstimmung der Werke ist das auch kein Problem.

[11]) Stärker als der modernen Wertherforschung, innerhalb deren nur Korff, Gundolf und Viëtor wirklich Relevantes zu sagen haben, ist diese Studie älteren Wertherauslegungen verpflichtet, vor allem Karl Rosenkranz: Goethe und seine Werke, 1847, S. 174—80, und A. W. Rehberg in seinem „Brief an Tieck“ (Lenz, Ges. Schriften ed. Tieck. Bd. 1. 1828. Einl. S. CXXVII ff.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0047
gefördert durch die DFG

begrenzte Situationen und weltanschauliche „Gehäuse“[12]) einzupassen; auch wenn der Hindernisse weniger wären — wenn er etwa Lotte heiraten könnte —, so fände er doch in diesem Glück, wie schon Rehberg scharfsinnig bemerkt hat, kein Genüge. Seine Unfähigkeit, die Unendlichkeit seines Naturerlebens zu konkreter künstlicher Gestalt zu verdichten, zeigt diese Tragik der Spannung, unter der sein Dasein steht, vielleicht am deutlichsten, weil hier keine von fremder Hand gezogenen Schranken ihn beengen. Die konkrete Situation handelnd zu bewältigen, reizt ihn ebensowenig, weil er den Sinn der begrenzten Tätigkeit nicht einzusehen vermag: es ist ihm letztlich gleichgültig, weil es auch objektiv nichts verschlägt, „ob er Erbsen zählt oder Linsen“ (20. Juli). Im einzelnen Erlebnis genießend zu verharren, ist ihm nicht möglich; auch das Ersehnte, Ferne, Künftige wird schal, wenn es Nähe, Gegenwart und Besitz geworden ist (21. Juni). Eine Flucht in die Idylle ist ihm nur auf kurze Zeit und unter Verzicht auf die Fülle seiner Kräfte vergönnt (17. Mai). Verbesserungen der sozialen Stellung vermögen sein Los nicht zu erleichtern: auch die Stellung beim Fürsten genügt ihm bald nicht mehr. Es gibt eben keine Situation, die seinen inneren Möglichkeiten Verwirklichung verhieße. So sind es nicht bloß die Zusammenstöße mit den religiösen und gesellschaftlichen Ordnungen der Menschen, nicht bloß ihre Engherzigkeit, ihr Behagen in den selbstgewählten Grenzen, ihre Angst vor der Freiheit (17. Mai), — es ist die „Einschränkung, in welche die forschenden und tätigen Kräfte des Menschen eingespannt sind“ (22. Mai), die zum Menschsein gehörende Endlichkeit, die ihm das Leben als Kerker erscheinen läßt.

Wenn Werther nun in die Welt der eigenen Innerlichkeit flieht, so zeigt sich, daß von daher gesehen auch die äußeren Grenzen der Menschheit nichts Festes und Eindeutiges mehr sind. Seine ungestalte und unstete Subjektivität findet in keiner Richtung mehr eine gesetzlich geordnete Wirklichkeit vor: „Alles schwimmt und schwankt vor meiner Seele“ (24. Juli). Auch die Natur, deren Liebling zu sein er sich dünkte, zeigt ihm immer nur das Gesicht, das seiner jeweiligen Stimmung entspricht, wie es die Peripetie zwischen den Briefen vom 10. Mai und 18. August verrät. Der Wechsel im Antlitz der Natur erschüttert sein Existenzgefühl und läßt ihm das Dasein als Traum und Täuschung erscheinen. Die Möglichkeit, von den Freunden vergessen zu werden, steigert dieses Bewußtsein von der Nichtigkeit und Vergänglichkeit des Einzeldaseins. Nachdem Werther einmal mit seinem liebsten Wunsche an die Schranken der Existenz geraten ist, zerreißen ihm alle Sinnbezüge, die die objektive Welt aufbauen: er wird einsam in einem anderen und tieferen Sinne

---

[12]) Zum Begriff des Gehäuses vgl. Karl Jaspers: Psychologie der Weltanschauungen, 3. Aufl. Tübingen 1925. S. 304 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0048
gefördert durch die DFG

als es das bisher im 18. Jahrhundert gab. Keines der in J. G. Zimmermanns Büchern über die Einsamkeit angeschlagenen Motive kommt für Werther in Frage. Er zieht sich nicht freiwillig von der menschlichen Gesellschaft zurück aus Gründen religiöser Askese, zu philosophischer Beschaulichkeit oder empfindsamem Selbstgenuß. Wenn dies letztere für den Anfang der Handlung noch gelten könnte, so gewiß nicht mehr für den Schluß: hier ist er einsam nicht mehr aus freier Wahl oder äußerem Zwang, sondern schicksalhaft von Welt und Menschen getrennt, eingeschlossen in sich selbst, existentiell einsam: die Natur erscheint ihm als ein lackiertes Bildchen, die Menschen als hölzerne Marionetten, die Kunst widersteht ihm — und wenn er seinen Freitod als Heimkehr zum Vater verstehen zu dürfen glaubt, so zeigt diese Blasphemie, wie wenig ihm ein Halt im Religiösen verstattet ist.

Dies Grundgefühl der Fragwürdigkeit des Daseins, „die Gedanken über das Gaukelspiel menschlicher Bestrebungen, über das zwecklose Gewühl auf Erden“ (S. 257) waren es vornehmlich, was Reiser im Werther wiederfand: das Erleben des Daseins als Last, die existentielle Vereinsamung, die Erschütterung des Wirklichkeitsgefühls, die Unfähigkeit, den Augenblick zu genießen oder zu gestalten, das Erlebnis der Wirklichkeit und des eigenen Daseins als „Traum und Blendwerk“ (S. 257); sodann der Versuch, dieser Problematik durch die Flucht zur Natur oder in die Vorstellung patriarchalischer Idyllen zu entgehen, die unaufhebbare Spannung zwischen „Ausdehnung und Einschränkung unseres Wesens“ (S. 255), der Tod als einzige wirkliche Aufhebung dieser Spannung — all diese Leiden der modernen Innerlichkeit haben die beiden gemeinsam.

Gleichwohl darf die feine, aber scharfe Trennungslinie nicht übersehen werden, die die seelische Grundhaltung der beiden scheidet. Sie liegt im verschiedenen Verhältnis zur eigenen Individualität. Werther beruft sich mit Stolz auf die „Fülle des Herzens“, das die „Quelle aller Seligkeit und alles Elends“ ist, ihn von allen andern unterscheidet und zum Einzigen macht, und er leidet daran, daß dieses Herz, diese Innerlichkeit, kein angemessenes Gegenbild findet, daß sie sich nicht in Liebe zu erlösen, in Werk oder Tat zu gestalten vermag. Die Schranken der Endlichkeit droht sie ständig zu zerbrechen, ihn selbst zu vernichten. Reiser leidet nicht am Überreichtum der Individualität, nicht daran, daß er seine Existenz nicht zu gestalten vermag, sondern daran, daß er nach seinem eigenen Geständnis „zu wenig eigene Existenz hat“ (S. 368). Beide leiden an den Schranken der Außenwelt: Werther, weil sie ihn hindern, er selbst zu sein, Reiser, weil sie ihn dazu zwingen. Werther kommt nie ein Zweifel am Recht seines Eigendaseins; das sehen wir an seinem Verhalten nach dem gesellschaftlichen Eclat, das zwar den zornmütigen Wunsch zeigt,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0049
gefördert durch die DFG

die Fesseln der Gesellschaft zu sprengen, oder sich selbst aus allen irdischen Banden zu lösen, aber keinen Zweifel an sich selber laut werden läßt. Reiser, der eine ganze Reihe ähnlicher Katastrophen erlebt, wird dadurch jedesmal nicht bloß wie Werther außerhalb der Gesellschaft gestellt, sondern zugleich im Vertrauen zu sich selber erschüttert. Wenn Werther den Schranken der Endlichkeit im Naturgenuß entfliehen will, so deshalb, weil er sich mit der Natur in Harmonie weiß und sein Ich zum All erweitern möchte[13]). Wenn Moritz dagegen sich an fremde Menschen, ja an Tiere herandrängt, um sich in ihre Individualität hineinzufühlen, so deshalb, weil er einen Augenblick ein anderer sein möchte, als der er ist. „Daß er nun unabänderlich er selbst sein mußte, kein anderer sein konnte, daß er in sich selbst eingeengt und eingebaut war, das brachte ihn zur Verzweiflung“ (S. 232). Werther übernimmt sein Dasein mit der ganzen furchtbaren Spannung, unter der es steht, Reiser sucht ihm ständig zu entkommen. Er schwelgt in Möglichkeiten, weil ihm die Wirklichkeit zu schal ist. Er möchte Bauer, Soldat, Mönch, Handwerker werden — sobald aber eine dieser Möglichkeiten Wirklichkeit zu werden droht, weicht er erschrocken aus. Dem Hier entgeht er durch die Ferne — daher seine Reiselust —, dem Jetzt durch Zukunftspläne; und so sehr das alles an Werther anklingt, so verschieden ist doch die Verfassung, die beide hindert, in der gegenwärtigen Situation ein Genüge zu finden: beim einen ist es der Reichtum, beim andern der Mangel an Lebensfülle. Bei Werther hat man stets das Gefühl, daß ihm die Situation nicht angemessen sei, bei Reiser, daß er der Situation nicht gewachsen sei.

Selbst das Todeserlebnis der beiden[13]), so tief es auch verwandt sein mag in dem Wunsche, die Grenzen des Daseins zu sprengen und seiner von einem Standpunkt außerhalb der Endlichkeit in seiner Ganzheit ansichtig zu werden, hat doch wieder verschiedene Züge. Werthers Deutung seines Todes schwankt nach Zeit und Stimmung hin und her zwischen Opfer- und Sühnetod für das Glück Lottes, das er gefährdet hat, einerseits und Selbstbefreiung aus den Grenzen der Endlichkeit, Rückkehr zur Allnatur (Heimkehr zum Vater) andererseits. Allein immer haftet diesem Tode etwas Sieghaftes an, er scheint uns als ein Akt der Selbstbefreiung, ja Selbstvollendung. Er ist jedenfalls keine Flucht aus dem Elend des Alltags, wie es bei Reiser so oft den Anschein hat. Werther kennt keine Todesangst, aber auch keine Todessehnsucht wie Reiser; bei ihm fehlt jene geheime Todeswollust, das genießende Durchempfinden aller Stadien der Auflösung, das Schwelgen in Grenzsituationen — Dinge, die obschon selbst nicht religiös betont, doch ihre Herkunft aus

[13]) Zum Todesmotiv s. Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung. Halle 1928. S. 311 f. Die mannigfache Beleuchtung, in der das Todesproblem im Werther dargestellt wird, bedarf noch einer gesonderten Untersuchung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0050
gefördert durch die DFG

dem Pietismus nicht verleugnen. Neben dieser geschichtlich anderen Herkunft ist es der höhere Grad von Reflektiertheit, der die beiden Werke scheidet. Zugleich fehlt es in Moritzens fast spielerischem Umgang mit dem Tode an jenem furchtbaren Ernst, der Werthers letzte Stunden durchbebt. Es ergibt sich das Paradoxon, daß in einem Kunstwerk, einem Erzeugnis des Spiels, ein tieferer Ernst herrscht als in einem getreuen Bericht über gelebtes Leben. Beider Verhalten zum Tode ist ein Analogon ihres Verhältnisses zum eigenen Dasein.

Am deutlichsten zeigt sich das an Reisers Vorliebe fürs Theater, die ja im Werther keine Rolle spielt. Am Theater hing Reiser so leidenschaftlich, weil es seinem Phantasieleben die reichste Erfüllung gewährte, weil es ihm verstattete, viele Möglichkeiten zu spielen, ohne eine wirklich übernehmen zu müssen, und endlich, weil es sein Geltungsbedürfnis befriedigte. Das ist wieder durch seine besondere Situation bedingt: seine unerhörte Eitelkeit ist die Reaktion natürlichen Lebenswillens auf die Unterdrückung seines Selbstgefühls. Da seine Eitelkeit und seine Reflektiertheit sich fortwährend wechselseitig steigern, so kann die Schauspielerei auch im täglichen Leben einen solchen Grad annehmen, daß sie viele seiner Äußerungen, ja selbst seine Gefühle und Gedanken schon in der Wurzel verunechtet. Auch hier ist der Wunsch am Werke, der Nüchternheit des Alltags zu entfliehen, die Angst, das eigene Ich in seiner Begrenztheit gewahr zu werden. „Hätte er sich seinen Zustand völlig so leer und abgeschmackt gedacht, wie er wirklich war, so würde er sich selbst ganz weggeworfen haben“ (S. 384 f.). Keine Situation vermag Reiser ohne künstliche Aufhöhung zu ertragen, wofür etwa die einstudierte Fußfallszene vor dem Pastor Zeugnis ablegt (S. 210). Auch sich selbst genießt er am liebsten im Spiegel romantisierender Phantasie. Er ist kein Lügner, denn er glaubt im Augenblick, was er sagt; oft nicht einmal ein Heuchler, denn er spielt in solchen Augenblicken sich selbst, nur aufgehöht und aufgeputzt und im ständigen Genuß des Effekts, den er macht (S. 212). Wenn Werther es noch vermag, homerisch-patriarchalische Szenen „ohne Affektation“ in seine Lebensführung einzuflechten, so wird daraus bei Reiser Veranstaltung und Theater, wenn er seinerseits solche Wertherischen Idyllen wiederholt; es sind wiederholte Wiederholungen, noch dazu unternommen, um in einem Brief an einen Freund bespiegelnd genossen zu werden (S. 455)[14]). Wohl ist diese doppelte Spiegelung nur

[14]) Wenn Brüggemann bemerkt, für Werther sei die Natur als Gefühltes, für Reiser als ein Angeschautes da (S. 153), so kennzeichnet das den Sachverhalt, daß Reiser nie in jenes unmittelbare Vertrauensverhältnis zur Natur kommen kann, wie Werther in seinen glücklichen Augenblicken: das Verhältnis bleibt immer ein distanzierend-reflektiertes. Was Br. S. 236 als Beleg für ein unmittelbares Genießen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0051
gefördert durch die DFG

möglich durch das vorherige Erscheinen des Werther, der einer ganzen Generation ihre Leiden ins Bewußtsein hebt — allein dieser Grad von Reflektiertheit ist doch etwas nur Moritz Angehöriges. Sie wird nur erträglich durch die Unbestechlichkeit, mit der Moritz in seiner Autobiographie über sich selber zu Gericht sitzt. Bei Werther weiß das unendliche Gefühl sich keine Schranken zu setzen, bei Moritz sucht das Gefühl die Schranken, die ihm gesetzt sind, durch Schauspielerei zu verkleiden oder durch Suche nach neuen Erlebnissen zu überspringen[15]).

Für unseren Zusammenhang besonders bedeutungsvoll bekundet sich das im Versagen der beiden vor der künstlerischen Gestaltung, das, für beide verhängnisvoll, doch ganz verschiedene Wurzeln hat. Werther kann nicht mehr zeichnen, weil die Fülle des Gefühls in kein endliches Gebilde mehr eingehen will, weil die empfindende Kraft die gestaltende überwiegt. Reiser bringt es durchaus zu konkreten dichterischen Erzeugnissen — allein er dichtet nicht aus der Fülle der Empfindungen, sondern aus anempfundenen Vorgefühlen von Rührung. Den Tod eines Jünglings besingt er, noch ehe dieser gestorben ist (S. 257). Er berauscht sich an unvollziehbaren Vorstellungen (das Chaos), an erhabenen Möglichkeiten, er bedichtet Probleme, die ihm selber keine mehr sind. Das Primäre ist nie das Gefühl; der Wunsch, zu dichten, erzeugt erst erhabene Gefühle. „Das Bedürfnis, einen Gott zu glauben, erwachte bei dieser Gelegenheit, da er erst bloß damit umging, ein Gedicht zu verfertigen und (was nicht unwichtig ist!) zu deklamieren ...“ (S. 267). Oft sind die Formelemente, eine eindrucksvolle Geste, ein erhabener Klang („welch ein ...“) zuerst da und regen ihn zum Dichten an. Letztlich entspringt auch das Dichten dem Wunsch, sich selbst in vergrößernder Spiegelung, in klangvollen Wendungen und erhabenen Worten, in der Wirkung auf andere zu genießen. Es ist wiederum ein Weg, sich selbst zur Geltung zu bringen, sei es auch nur in der fälschenden Form eines rhetorischen Bilderspiels. So leidet bei beiden die Kunst an einem Mißverhältnis zwischen Erleben und Gestaltung, bei Werther an einem Zuviel, bei Reiser an einem Zuwenig an Erleben[16]).

---

der Natur anführt, Reisers Gefühl, „daß man in diesem Augenblick nur gerade an diesem Orte und keinem anderen ist“, zeigt gerade das Gegenteil, nämlich eine bis auf den letzten Rest zerstörte Unmittelbarkeit des Naturerlebens, der auch das Selbstverständliche im Akt der Reflektion problematisch wird.

[15]) Vielleicht läßt sich der Gegensatz durch die typologische Gegenüberstellung des Erlebnisarmen und des Erlebnisreichen bei Karl Jaspers (a. a. O. S. 292 f.) verdeutlichen.

[16]) Auch Brüggemann bemerkte treffend, daß ein ähnliches Mißverhältnis von Phantasie und Wirklichkeit beim Werther noch nicht anzutreffen sei (S. 153).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0052
gefördert durch die DFG

II.

Moritz hat im letzten Buche des Reiser (1790), in dem er ausdrücklich die „Leiden der Poesie“ zum Thema macht, diesen irregeleiteten Kunsttrieb streng genug verurteilt. Er hatte ein klares Bewußtsein von dem Abstand, der ihn von echtem Schöpfertum trennte. Wie kam es nun, daß Moritz seit der Zeit, wo er sich um die theoretische Klärung der Bedingungen des wahren Schöpfertums und echter künstlerischer Gebilde bemühte, immer wieder auf den Werther zurückgriff, um sie an ihm als Beispiel zu belegen?

Eine Brücke zwischen der existentiell-subjektiven und der ästhetisch-objektiven Betrachtung des Werther kann vielleicht der Brief schlagen, in dem Moritz Goethe von dem Fortgang seiner Arbeit über den Werther berichtet (6. Juni 1789; Eybisch S. 247 ff.). Er stellt einen Teil des Manuskripts, das schon vor zwei Monaten hätte fertig werden sollen, für die nächsten Tage in Aussicht. Allein die Wirkung des Tasso, dessen ersten Akt ihm Goethe im Manuskript zugesandt hatte, beherrscht ihn so sehr, daß wir von den Wertherplänen nichts mehr erfahren. Möglich, daß Goethes Arbeit am Tasso, der fast unter Moritzens Augen fertig wurde, die Erinnerung an den Werther wachrief; sicher ist das nicht, da jenes Wort Ampères vom Tasso als „gesteigertem Werther“ (Gräf I, 2 S. 684) viel später liegt und wir nicht wissen, wie weit das Wertherische Element im Tasso dem Dichter und seinem Freunde bewußt war. Sicher ist, daß Goethe Moritz im Winter 1788/89 nicht von Weimar fortlassen wollte, ehe er mit dem Tasso fertig sei (Gräf II, 2 S. 306)[17]). Wenn Eybischs einleuchtende Vermutung (S. 160) recht hat, daß Goethe in Moritz dem Tasso verwandte Züge gefunden habe, daß er ihn nicht bloß als metrisch geschulten Hörer, sondern als einen Schicksalsverwandten seines Helden um sich haben wollte, so ist es kein Wunder, wenn der Tasso später eine ähnliche Wirkung auf Moritz ausübte wie einst der Werther: „Der Tasso hat so etwas wunderbar Anziehendes, daß ich mit meinen Gedanken gern immer dabei verweilen möchte ... Der Tasso ist nun einmal das höchste Geistige, die zarteste Menschheit, welche auch von der sanftesten und weichsten Umgebung gedrückt, sich ihrer Auflösung nähert; welche den Schwerpunkt verloren hat, der sie an die Wirklichkeit heftet, und daher auch erst in der Erscheinung ihre eigentliche Vollendung erreichen konnte. Die tragische Darstellung dieses zarten Geistigen auf dem Punkte, wo es sich jammernd entblößt und in sich selbst versinkt, ist gewiß das Höchste der Poesie ...“ (S. 248). Hier erkennt sich abermals der zarte Phantasiemensch, der kein Verhältnis zur Wirklichkeit hat und ihr des-

---

[17]) S. Scheidemantel: Neues zur Entstehungsgeschichte von Goethes Torquato Tasso. Goethe-Jahrb. 18, S. 163 ff.; s. Eybisch S. 160.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0053
gefördert durch die DFG

halb wehrlos ausgeliefert ist, wieder; abermals ist es beglückend für ihn, sein Leiden in der „Erscheinung“ einer künstlerischen Gestalt bewältigt zu sehen.

Daß Moritz seinen Blick schon vor diesem Brief auf das Ganze des Werther gerichtet hatte, zeigt außer einem Brief von Karoline Herder vom 25. Dezember 1788 (Gräf I, 2 S. 585) auch ein ähnlicher Bericht von Karl Klischnig in seiner Fortsetzung des Reiser, eine Stelle, die sich vermutlich auf eine Äußerung Moritzens aus der gleichen Zeit bezieht: „Reiser glaubte, in einem jeden Meisterwerke der Wissenschaft sowohl als der Kunst müsse sich ein gewisser Punkt auffinden lassen, von welchem aus man die Zweckmäßigkeit des Ganzen allein zu beurteilen imstande sei. In diesem Punkte müßten alle Teile, wie die Radien eines Zirkels in dem Mittelpunkte betrachtet, sich nur als notwendig ihrem Wesen und ihren Stellungen nach darstellen“ (Klischnig S. 212). Nach Klischnig fand Moritz diesen Punkt in dem Brief vom 18. August, der großen Krise in Werthers Naturerleben: „Der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes.“ Nach Karoline Herders Bericht dagegen sah Moritz diesen Mittelpunkt in der an die berühmten Verse des Faust anklingenden Stelle desselben Briefes, die freilich ihrem Inhalte nach die frühere, harmonische Stufe von Werthers Naturgefühl erinnernd aufruft: „Ach, damals, wie oft habe ich mich mit Fittichen eines Kranichs, der über mich hinflog, zu dem Ufer des ungemessenen Meeres gesehnt, aus dem schäumenden Becher der Unendlichkeit jene schwellende Lebenswonne zu trinken“ usw. — Dort ist es die verhängnisvolle Subjektivität, die ihm jeweils nur eine Seite der Natur erschließt, dargestellt im Augenblick der ersten Entfremdung von der Natur; hier die Spannung zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, die Werther am Leben leiden läßt. „Werthers Geist und Gemütsart“, so schreibt Karoline Herder, „ist zu groß für seine Menschheit gewesen, er hat sich sozusagen überwachsen, und der geringste Anlaß, sei es Liebe oder etwas Anderes, brachte ihn an sein Ende.“ In beiden Fällen sind es also (auch vom Stande unseres Wertherverständnisses aus) entscheidende Momente, die Moritz in Werthers Charakter entdeckt, Kräfte, die ihn schließlich in den Tod treiben. Welcher der beiden Stellen Moritz die Qualitäten eines solchen zentralen Punktes zugesprochen hat, ist nicht mehr festzustellen, für uns, die wir für ein Kunstwerk mehrere gültige Interpretationen kennen, die nebeneinander bestehen können, nicht so wichtig[18]). Charakteristisch für das,

[18]) Da beide Male Werthers Brief vom 18. August in den Mittelpunkt gestellt wird, beide Male auch das Gleichnis vom Kreis mit seinen Radien gebraucht wird (s. Gräf I, 2 S. 565), so darf man nicht nur mit Sicherheit Moritzens Mitteilung an Klischnig in die gleiche Zeit setzen wie den Brief der Karoline Herder, sondern

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0054
gefördert durch die DFG

was wir als die Immanenz seines Verfahrens noch näher bezeichnen werden, ist der Versuch, das Kunstwerk aus sich selbst, nicht nach übergeordneten Maßstäben zu beurteilen. Es ist die erste Anwendung der These, die er zu Anfang des Jahres 1789 niederschrieb, als er für seine Bewerbung um eine Lehrstelle bei der Akademie der schönen Künste eine Skizze seiner „Theorie der schönen Künste“ entwarf: „Jedes schöne Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ganzes zu betrachten, ist es nützlich, in den Werken selbst den Gesichtspunkt aufzufinden, wodurch alles Einzelne sich erst in seiner notwendigen Beziehung auf das Ganze darstellt und wodurch uns erst einleuchtet, daß in dem Werke weder etwas überflüssig sei noch etwas mangele“ (Eybisch, S. 241). Auf die Entstehung dieses Verfahrens bei Moritz deutet die gegenüber Karoline Herder gemachte Bemerkung, auf diese Lehre vom Mittelpunkt sei er durch das Studium der Perspektive gekommen (die er gleichfalls mit Hinblick auf seine Lehrtätigkeit an der Akademie betrieb)[19]). Aus dieser Parallelsetzung des künstlerischen Mittelpunkts mit dem Fluchtpunkt der perspektivischen Linien oder aber dem Augenpunkt eines Bildes, aus dem es entworfen wurde und daher auch gesehen sein will, erklärt sich vielleicht auch die Anschauung, daß es nur einen solchen Mittelpunkt für ein Kunstwerk geben könne. Das Problem der immanenten Beschreibung gründet freilich in Moritzens Theorie des Kunstwerks als etwas in sich Vollendeten, die er schon 1785 formuliert hatte[20]). Zuerst waren es aber Werke der

man muß fast annehmen, daß Klischnig für seine Erinnerungen, die ja 7 Jahre später erschienen (1795) eine Aufzeichnung von seiner oder Moritzens Hand benutzt hat, da sonst die Übereinstimmungen schwer zu erklären wären. Wenn Klischnig hinzufügt, daß Moritz diese Gedanken Goethe mitgeteilt und dieser ihn ermuntert habe, etwas darüber auszuarbeiten, so bezieht sich das auf den erwähnten Brief an Goethe vom 6. 6. 1789. Die Äußerung Klischnigs, der Tod habe durch diesen Plan einen Strich gezogen, will demgegenüber nichts besagen, denn auch andere, gleichzeitig begonnene Werke Moritzens sind Fragmente geblieben, wie der Reiser, dessen 4. Band schon 1790 erschien; solche Fragmente hinderten Moritz keineswegs, etwas Neues anzufangen, und wir brauchen deshalb nicht anzunehmen, daß Moritz bei seinen Wertherplänen der Tod überrascht habe. Für die zeitliche Nähe der beiden Äußerungen spricht vor allem, daß Moritzens Gedanke vom Mittelpunkt eines Kunstwerks, von dem her die Komposition sich restlos erschließe, ebenfalls Anfang 1789 seine theoretische Formulierung fand, in der für den Minister Heinitz entworfenen Skizze seiner Theorie der schönen Künste. Dies Stück, das erst 1795 im „Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks“ veröffentlicht wurde (1795, 1. S. 255 ff.), hat Eybisch handschriftlich in den Akten des Geheimen Staatsarchivs gefunden und nach Fundort und Zweck in die Zeit Januar/Februar 1789 datiert (s. Eybisch S. 240 ff.).

[19]) Nach dem Brief Karolinens, (vollst. abgedr. in Herders Reise nach Italien. Giessen 1859 S. 203), gab Moritz im Kreise der Weimarer Damen noch für eine Reihe anderer Goethischer Werke diesen Mittelpunkt an, so für Clavigo und Egmont.

[20]) S. die kleine Schrift „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten“. Berlinische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0055
gefördert durch die DFG

bildenden Kunst, an denen er diese Totalitätsidee bewähren sollte. Aus der gleichen Zeit (1788/89) stammt nämlich ein Aufsatz: „Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?“[21]). Da heißt es in einer Abwehr der Winckelmannschen Methode der Beschreibung, die ihm zuviel dem Kunstwerk Fremdes einmischt: „Wenn über Werke der bildenden Künste und überhaupt über Kunstwerke etwas Würdiges gesagt werden soll, so muß es keine bloße Beschreibung derselben nach ihren Teilen sein, sondern es muß einen näheren Aufschluß über das Ganze und die Notwendigkeit seiner Teile geben.“ Es wird sich zeigen, daß der Ausgangspunkt von der bildenden Kunst für die Beschreibung von Dichtungswerken nicht ohne Bedeutung sein sollte.

Leider hat Moritz den geplanten Vorsatz einer Gesamtbeschreibung des Werther nicht mehr ausgeführt. Erhalten sind uns nur einige Bruchstücke, die er in seine „Vorlesungen über den Stil“ (1793) hineingearbeitet oder für sie entworfen hat. Das Erhaltene erweckt in uns ein schmerzliches Bedauern darüber, daß diese Ansätze, denen in der ganzen folgenden Wertherliteratur nichts an die Seite zu stellen ist, nicht zur Vollendung gediehen sind.

Wir wenden uns zunächst dem einzigen ganz durchgeführten Interpretationsversuche zu[22]), der, bisher kaum beachtet, nicht nur in der Geschichte der Wertherinterpretation, sondern auch in der der literarischen Kritik überhaupt etwas schlechterdings Neues und Einziges darstellt, sowohl dem eingeschlagenen Verfahren als auch der Konsequenz und Intensität seiner Anwendung nach. Es ist eine Analyse des Briefes

---

Monatsschrift 1785, Bd. 5 S. 226 ff., abgedr. im Anhang zu S. Auerbachs Neudruck der Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, Heilbronn 1888 (Literaturdenkmale, 31) S. 38 ff.

[21]) S. Monatsschr. d. Akad. d. Künste und mechan. Wissenschaften zu Berlin. 1788 4., 5. Stück. 1789 1. Stück. Das Zitat entstammt dem 2. Jahrg. 1789 1. St. S. 5.

[22]) „Über ein Gemälde von Goethe“. Deutsche Monatsschr. 1792 1. Bd. S. 243 ff. zitiert: D. M. Es scheint das einzige Stück gewesen zu sein, das Moritz ausgeführt hat; wahrscheinlich ist es das, was er an Goethe am 6. 6. 1789 in Aussicht stellte und, wie Eybisch wohl mit Recht vermutet hat, auch dasselbe, was er Bertuch am 28. 7. 1789 für die allgemeine Literaturzeitung anbot (s. Eyb. S. 250). Wäre mehr Verwertbares fertig geworden, so hätte Moritz, der doch sonst im Publizieren nicht gerade zurückhaltend und dauernd in Geldverlegenheiten war, es bestimmt veröffentlicht. Dafür, daß es in die erste Hälfte des Jahres 1789 zu datieren ist, spricht neben dem eben Gesagten die Tatsache, daß es sich bei diesem Briefe um das Pendant zum Brief vom 18. August handelt, mit dem er in Klischnigs Bericht auch kontrastiert wird. Endlich ist abermals von perspektivischer Darstellung die Rede; das weist auf die der Karoline Herder gegenüber entdeckten Ursprünge seiner Hermeneutik zurück. Veröffentlicht wurde es erst drei Jahre später, um alsbald in die „Vorlesungen über den Stil“ (1793) überzugehen (S. 81—94). Klischnig hat es dann in die „Launen und Phantasien von Karl Philipp Moritz“ (1796) aufgenommen (S. 312—27).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0056
gefördert durch die DFG

vom 10. Mai, des locus classicus für Werther-Goethes Naturgefühl, wie man sieht, ein begrenzter Ausschnitt des Werkes, der aber das Ganze auf eine erschließende Weise sehen läßt.

Moritz geht dabei nicht von Gattungsbegriffen oder vorgegebenen Kategorien der Beschreibung aus, sondern versucht, den Rhythmus von Werthers Naturerleben herauszuarbeiten, die Art, wie es sich von allumfassendem Gefühl des Ganzen zur andächtigen Versenkung in die Welt der kleinen Lebewesen einschränkt, um sich dann abermals zur entzückten Anschauung des Universums zu erweitern, in der auch die kleine Welt mitumfaßt wird. Dieser Rhythmus von Niedersenkung und Erhebung, dieses „harmonische Fallen und Steigen“, das auf seinem Wege zugleich die erlebte Natur in ihrer Wechselbezogenheit von Mikrokosmos und Makrokosmos sichtbar macht, wird als das gestaltende Gesetz dieses Briefes entdeckt; der Auswirkung dieses Gesetzes wird bis in Satzfolge und Wortwahl nachgegangen und an diesem Sonderfall die Gesetzlichkeit künstlerischen Schaffens und die Merkmale des echten Kunstwerks entwickelt.

Was dieses hermeneutische Verfahren von den bisherigen Methoden literarischer Kritik scheidet, ist die strenge Immanenz der Interpretation, die eine neue Epoche des Verstehens dichterischer Kunstwerke einleitet. Wohl hatte Herder[24]), zumal in seinem Shakespeare-Aufsatz, mit größerer sinnlicher Energie die Atmosphäre eines Kunstwerks in Worte eingefangen, als es dem dünnblütigeren Moritz möglich gewesen wäre. Allein sein Augenmerk richtete sich doch stärker auf die schöpferischen Kräfte, die es hervorbrachten, sei es das Individuum, sei es der Geist des Volkes, die sich in ihm ausdrückten; ferner auf dem geschichtlichen Boden, auf dem es gewachsen war — Dinge, die bei Moritz keine Rolle spielen. Auch er ist an dem schöpferischen Prozeß als Bedingung des echten Kunstwerks interessiert; allein ihn beschäftigt er lediglich in seiner Allgemeinheit und nur im Hinblick auf das Ergebnis — nach der Individualität dieses einen Schöpfers wird nur gefragt, insofern sie Kunstwerke hervorbringt, die ihren Mittelpunkt in sich selber haben und den Beschauer sich selbst und den Schöpfer vergessen lassen. Bei Herder liegt der Akzent auf dem Schaffenden in seiner geistig-geschichtlichen Eigenart, bei Moritz auf dem Gebilde in seiner aus allen Zusammenhängen gelösten Einzigkeit. Scheint er sich darin und in seiner Suche nach konstitutiven Prinzipien mehr Lessing anzunähern, so scheidet er sich von ihm doch wieder in seiner strengen Ausrichtung auf die Einmaligkeit des Kunstwerks, „da doch“, wie er in seinen Vorlesungen über den Stil sagt, „im Grunde jedes

---

[24]) Für die folgende Konfrontation Herders mit Lessing vgl. Werner Kohlschmidt: Herder-Studien, Berlin 1929, S. 93 ff., und Kurt May: Herders und Lessings kunsttheoretische Gedanken, Berlin 1923.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0057
gefördert durch die DFG

Produkt des Geistes für sich eine ganz eigene, individuelle Erfindung ist, deren Individualität gerade ihren eigentlichen Wert ausmacht" (S. 4). Lessings Blick ging durch das einzelne Kunstwerk hindurch nicht auf den Schöpfer, sondern auf die Idee der Gattung, der es zu genügen hatte. Der Schöpfer interessierte ihn nur, insofern er die Forderungen der Gattung erfüllte. Er fragte: Wie muß ein Drama beschaffen sein? Die Idee der Gattung gab den Maßstab für das künstlerische Individuum. Wenn Moritz einleitend Werthers Brief ein „Muster in der beschreibenden Gattung" nennt, so ist das doch so streng nicht zu nehmen; denn weder wird ausgesagt, was hier als Regel der beschreibenden Gattung verstanden wird, noch wird das Werk an solchen Regeln gemessen, noch auch werden solche Regeln aus ihm abgeleitet[25]). Gattungsbegriffe als Maßstäbe und Muster lehnte er in den Vorlesungen ausdrücklich ab: „Was aus der inneren Harmonie des Werkes selbst erwächst, sucht man aus den Bedürfnissen der Gattung zu erklären, zu welcher man es zählt. Man begnügt sich auf diese Weise mit der äußeren Form und kommt dem Geiste nicht auf die Spur" (S. 4). Vollends das, was bei Lessing gemäß seiner Kunstauffassung immer zugleich im Kunstwerke mitgedacht war: das Publikum, auf das zu wirken das Kunstwerk bestimmt ist, steht bei Moritz — ebenso auf Grund seiner Theorie — schlechterdings nicht in Rede. Moritz ist auf das besondere Strukturgesetz dieses einen Kunstwerks aus, er versucht es nachzugestalten, indem er dieses Gesetz und die dichterischen Mittel seiner Verwirklichung ins Bewußtsein hebt. In dieser schöpferischen, nachdichtenden Kritik ist er ein Vorläufer Friedrich Schlegels: Die von verschiedensten Seiten und Gesichtspunkten her aufgestellte These von Moritz als Vorläufer der Romantik findet somit eine neue Stütze[26]). Was im übrigen die Textnähe und Eindringlichkeit der Inter-

[25]) Bei der Übernahme dieses Stückes in die Vorlesungen hat Moritz diese Rede vom Muster ausdrücklich eingeschränkt; die Stilproben sollten doch nicht als nachzuahmende Muster stehen, sondern als eine „allgemeine Rückerinnerung" an die Schönheiten der Dichtung, um das Stilgefühl zu schärfen auch für Fälle, wo Dichterschönheit nicht am Platze sei.

[26]) Die Auffassung, daß Moritz ein Vorläufer der Romantik sei, die mehr gelegentlich schon Max Dessoir prägte (Karl Philipp Moritz als Ästhetiker. Phil. Diss. Berlin 1889 S. 30), hat sich im Gange der Forschung immer stärker durchgesetzt. Sah Dessoir auf Grund sehr allgemeiner Kriterien Berührungspunkte mit dem romantischen Naturgefühl, so gelangte Brüggemann weiter, als er im Verfolg des Problems der Ironie auf den romantischen Subjektivismus hingeführt wurde. Für Nadler (Literaturgeschichte der deutschen Stämme, Bd. 3, S. 212) tritt als bestimmende Komponente die landschaftlich-stämmische Bedingtheit hinzu. Am schärfsten hat Unger die Zusammenhänge gesehen und durch eine Reihe problemgeschichtlicher Analysen in engster Anlehnung an den dichterischen Befund die Vorstufen des romantischen Todes- und Palingenesiegedankens in Moritz aufgedeckt. Mir scheint, was Karl Schmitt in seiner Schrift „Politische Romantik" 1919 (2. Aufl.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0058
gefördert durch die DFG

pretation betrifft, so wüßte ich auch unter den kritischen Erzeugnissen der Romantiker keine Analyse, die sich damit auch nur annähernd vergleichen ließe. Erst die moderne Literaturwissenschaft[26a]), die freilich die methodischen Grundsätze der Romantiker wieder aufgegriffen hat, versucht eine ähnliche Textnähe und Intensität der Formerforschung zu erreichen wie sie Moritz in diesem kleinen kritischen Wunderbau ein einziges Mal verwirklicht hat.

Zwei Bedenken sind hier zu beschwichtigen. 1. Wenn betont wurde, daß die Kategorien der Interpretation lediglich dem Kunstwerk selbst entnommen werden, so ließe sich einwenden, daß Moritz, der seine Begrifflichkeit an der Lehre von der Perspektive geklärt hatte, sich bei der Beschreibung mehrfach der Fachsprache der bildenden Künste bedient: gemäß der Bezeichnung des Briefes als „Gemälde“ ist von Umriß, lebendigen Farben und perspektivischer Darstellung die Rede, sodaß nicht bloß der Individualität des Kunstwerks fremde Gattungsmerkmale, sondern sogar der Dichtung fremde Begriffe einer anderen Kunstart die unbefangene Hinsicht auf den Gegenstand stören. Nicht bloß die Immanenz der Interpretation scheint in Frage gestellt, sondern auch das Eigenrecht der Dichtung durch sachfremde Begriffe gefährdet. Kann Moritz hier eines Rückfalls in den Standpunkt geziehen werden, den Lessings Laokoon überwunden hatte? Hat er die Grenzen zwischen Malerei und Poesie verwischen wollen?

Aus drei Gründen wird man das nicht vermuten dürfen. Einmal gibt der Gegenstand selbst diese Gleichnisse — als solche sind diese Ausdrücke hier gemeint — der Interpretation an die Hand: Werther selbst spricht von seiner Unfähigkeit, zu zeichnen, obgleich er die Welt als Maler erlebe. — Sodann kann ein Werk der bildenden Kunst besser als ein Gedicht zur Veranschaulichung einer überschaubaren, in sich geschlossenen Totalität dienen, die nach Moritz zum Charakter eines jeden Kunstwerks gehört. Daß Moritz selbst dem Vergleich mit einem Bilde eine solche begrenzende und abrundende Kraft zumutet, zeigt eine Analyse der Wendungen Werthers, die Natur stehe vor ihm „wie ein lackiert Bildgen“ (Vorlesung, S. 145). „Hier ist die Natur selbst mit dem Bilde verglichen, um dem zu großen Ganzen, das die Einbildungskraft gern

---

1925) als Struktur der romantischen Geistigkeit bezeichnet: das Ausweichen vor der Wirklichkeit in die Möglichkeit, in seltenem Maße auf Moritz zuzutreffen. Schmitt verweist übrigens S. 104 auf Moritz, und zwar im Anschluß an Brüggemann S. 339.

[26a]) Wenn diese Untersuchungen Robert Petsch gewidmet sind, so deshalb, weil in seinen zahlreichen Schriften und fast stärker noch in seinen Interpretationsübungen jene Tendenz zur immanenten Interpretation des Kunstwerks nach Verwirklichung drängt, die in Moritzens Versuchen ihre erste Aussprache fand.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0059
gefördert durch die DFG

umfassen will, einen kleinen besonderen Umfang zu geben.“ Das Gleichnis vom Umriß versieht hier diese Aufgabe der Verdeutlichung. Weniger läßt sich die Rede von der perspektivischen Darstellung rechtfertigen, die die Wechselbezogenheit von Naturding und Naturganzem meint, die aber am meisten an ihre Herkunft erinnert. Allein da diese Wechselbezogenheit im konkreten Anschauen der Natur verdeutlicht wird, wobei das einzelne Naturding scharf gesehen, das Ganze aber nur in schwankenden Umrissen erlebt wird, so kann man dem Terminus ein bedingtes Recht nicht absprechen[27]). Eingeschränkt wird es durch die in ihm vernachlässigte Tatsache des zeitlichen Ablaufes der Erlebnisse. Allein diesem Mißverständnis hat Moritz vorgebeugt, indem er gerade das Moment der zeitlichen Folge der einzelnen Eindrücke, das „harmonische Fallen und Steigen“ der Gesamtgestaltung, wie die „Folge der Worte“ den eigentlichen Zauber der Wirkung ausmache: „.... weil es nicht wie ein wirkliches Gemälde auf einmal dasteht.“ Hier wird also unter ausdrücklicher Abgrenzung gegen das Zugleich der bildenden Kunst das Nacheinander als konstitutives Moment dieser Dichtung wie der Dichtung überhaupt gesehen. Die Lehren von Lessings Laokoon sind so wenig verloren gegangen, daß sie vielmehr eine ausdrückliche Bestätigung erfahren. Es ist sogar mit Sicherheit anzunehmen, daß Moritz für seine kunsttheoretischen Studien, zumal für die Klärung des Problems der Beschreibung von Kunstwerken, Lessings Laokoon wieder zur Hand nahm. In dem genannten Aufsatz knüpft er an Winckelmanns berühmte Beschreibungen des Apollon und des Laokoon an und liest, wie er an Goethe schreibt, die homerische Beschreibung vom Schilde des Achilleus, das klassische Beweisstück in Lessings Theorie (7. Juni 1788; Eybisch, S. 231)[28]).

---

[27]) Wie wenig „die perspektivische Darstellung“ als spezifische Kategorie aus der bildenden Kunst empfunden wurde, zeigt die Verwendung dieser Redensart in einem Briefe an Herder aus Rom vom 17. 2. 1787. Moritz spricht da von seinen Arbeiten über Mythologie und Altertumskunde und hofft, sie der Jugend anziehend zu gestalten, „indem alles gleichsam perspektivisch dargestellt würde, so daß es immer noch zu etwas Fernem und Unbekanntem hinzöge“ (Eyb. S. 210). Auch hier das Zusammenraffen aus der Nähe gesehener konkreter Gegenstände mit der ahnungsvollen Ferne, auf die sie bezogen sind und auf die sie verweisen; der Gleichnissinn der Rede wird in dem „gleichsam“ ausdrücklich betont.

[28]) Herr Prof. J. Petersen hatte die Güte, mir gesprächsweise die Vermutung mitzuteilen, daß eine Beschäftigung Goethes mit dem Laokoon für die römische Zeit wahrscheinlich gemacht werde durch das Gedicht „Amor als Landschaftsmaler“, das in Rom entstand. Was liegt näher, als daß auch diese Beschäftigung gemeinsam betrieben wurde? Moritzens Abhandlung über die Beschreibung von Kunstwerken, die ebenfalls in Rom entstand, zeigt diesen Einfluß auf Schritt und Tritt. Daß er gegen Goethe (9. 8. 1788) „die Bestimmung der Grenzen zwischen Poesie und Bildung“ als Problem dieses Aufsatzes bezeichnet (Eyb. S. 236), sichert

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0060
gefördert durch die DFG

2. Ein weiterer Einwand wäre der, daß ja auch Moritz seinen Blick auf ein Allgemeines gerichtet habe, wenn er an einem einzelnen Kunstwerk seine Begriffe vom Kunstwerk überhaupt entwickelte — daß er also hierin doch wieder in Lessings Nähe gerückt werde. Gewiß lassen sich Beziehungen von Moritzens Ästhetik zu der Lessings aufzeigen[29]), doch betreffen sie nicht die Lehre von den dichterischen Gattungen. Das Allgemeine, auf das Moritz hier sein Augenmerk richtet, ist keineswegs das Allgemeine der Gattung, von dem das hier vorliegende Kunstwerk ein Sonderfall, eine Anwendung der allgemeinen Regel wäre; es ist vielmehr das Allgemeine einer Gegenstandswelt — der Kunst —, die einem spezifischen Verhalten des Menschen — dem ästhetischen — entspricht, und innerhalb deren dann Gattungen dann erst begegnen können. Es ist das Allgemeine eines Sinngebiets mit Gegenständen von bestimmtem Seinscharakter; und diesen Seinscharakter, der mit den Forderungen der Gattung noch nichts zu tun hat, sondern ihnen logisch voraus liegt, vermag Moritz an einem einzelnen Kunstwerk herauszuarbeiten, da er in jedem gegenwärtig sein muß. Darum ist es kein Widerspruch, daß sich dies Allgemeine an einem Einzelfall entwickeln läßt. Gehört nun vollends Individualität zum Seinscharakter eines Kunstwerks, so kann die Interpretation gar nicht zu ihrem Ziel gelangen, wenn sie es auf Gattungsmerkmale hin prüft; sie erlangt ihre exemplarische Allgemeinheit gerade durch die Versenkung in die Eigenart des einmaligen künstlerischen Gebildes. Hieraus leitet sich die Immanenz dieses interpretierenden Verfahrens her, die Errungenschaft der Moritzischen Ästhetik. Und so ist Moritz denn auch in der ganzen Untersuchung bemüht, die Notwendigkeit und Unauswechselbarkeit der einzelnen Formelemente zu erweisen, deren Folge der Dichter „nicht ungestraft hätte verändern dürfen“, wenn das kleine Bild sich wirklich zu einem „vollendeten Ganzen bilden“ sollte. Moritz wollte offensichtlich hier ein Beispiel geben für die Erfüllung jener radikalen Forderung seiner Ästhetik, die selbst so strengen Geistern wie Schiller anstößig gewesen war: daß nicht ein Punkt zur höchsten Vollendung des Kunstwerks fehlen dürfe, wenn es nicht unter das Unnütze noch hinuntersinken solle (B.N. S. 20 f. Einl. S. XXXVI).

Allein es liegt doch an dem besonderen Gehalt der ausgewählten Stelle, wenn an ihr alle Wesenszüge künstlerischen Schaffens und Genießens, alle Grundbegriffe eines wahren Kunstwerks entwickelt werden können, sodaß der kleine Aufsatz als ein Extrakt seiner in Italien entstan-

---

diese These; wenn er ihm am 7. 6. 88 mit Bezug auf den gleichen Aufsatz schreibt: „Wie gerne möchte ich wieder des Abends mit Ihnen über diese Sachen sprechen!“ (Eyb. S. 232), so ist auch wohl die Gemeinsamkeit der Beschäftigung verbürgt.

[29]) S. Auerbach a. a. O., Einl. S. 25.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0061
gefördert durch die DFG

denen Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen", als eine aesthetica in nuce bezeichnet werden kann[30]).

Die allgemeine Forderung Moritzens an ein Kunstwerk: daß es etwas in sich selbst Vollendetes sei und daß es Individualität sei — mithin die Idee der individuellen Totalität —, sie gibt nur die methodische Grundlage für die Wertherinterpretation ab. Der Zusammenhang zwischen Theorie und Gegenstand ist hier in Wirklichkeit noch inniger, er ist nicht bloß methodologischer, sondern auch gehaltlicher Art: dieser Brief wurde nicht nur ausgewählt, weil in ihm eine Art des Naturerlebens sich ausspricht, die konstitutiv für die Naturgestaltung des echten Kunstwerks ist, sondern auch deshalb, weil Naturgestaltung als Problem des künstlerischen Schaffens in diesem Briefe gewissermaßen thematisch abgehandelt wird, weil in ihm, wie Moritz sagt, „der Darstellungstrieb selber sich so getreu mitdargestellt" hat (D. M., S. 249).

In seiner Schrift über die bildende Nachahmung des Schönen weist Moritz dem Kunstwerk die Aufgabe zu, einem sinnlich begrenzten Gegenstand „den Abglanz des höchsten Schönen", des großen Ganzen der Natur, „in verjüngtem Maßstabe" zu verleihen. Dieses Naturganze, dem streng genommen der Begriff des Schönen nicht zukommt, weil es nicht in die Sinne fällt, bedarf deshalb der vertretenden Nachbildung, um Gegenstand ästhetischen Erlebens zu werden (B. N., S. 18). Wie sich Moritz diese Spiegelung des Alls in einem begrenzten Bilde dachte, zeigt die Interpretation eines Gleichnisses, das Werther in diesem Briefe gebraucht, in den Vorlesungen über den Stil: „Wenn Erd' und Himmel ganz in meiner Seele ruht wie die Gestalt einer Geliebten ...". Hier wird durch das Bild dem Unermeßlichen ein bestimmter Umfang gegeben, wodurch es zu einem Gegenstande des Anschauens und der Empfindung wird" (S. 145). Wenn dann im folgenden die metaphorische Beziehung verinnigt gesehen wird durch den Vergleich von Alliebe und menschlicher Liebe, so ist damit das Naturgefühl des jungen Goethe trefflich gekennzeichnet.

Allein wieviel eindringlicher und umfassender als diese Metapher konnte für diese symbolische Vergegenwärtigung des Alls Werthers Schilderung einer Situation dienen, wo er selbst das Ganze der Natur erlebt, und zwar in seiner unbestimmten, unendlichen Fülle, wie in seiner Ausprägung im einzelnen Naturwesen! So wird das, was jedes echte Kunstwerk als solches schon durch sein Dasein leistet, im Kunstwerk selbst thematisch wiederholt: die Spiegelung des Makrokosmos im Mikrokosmos. Hier wird die Natur als das höchste Schöne nicht bloß in ihrem

---

[30]) Der Einzige, der diese Zusammenhänge andeutet, ist Auerbach a. a. O., S. XI f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0062
gefördert durch die DFG

Charakter als in sich vollendete, zweckfreie Ganzheit von der Ganzheit des Kunstwerks gleichnisweise abgebildet; es wird nicht bloß ein einzelner Gegenstand zum Symbol des Ganzen erhoben, sondern jene innere Gliederung und Gesetzlichkeit der Totalität selbst, die auch ihrerseits eine Spiegelung des Ganzen im Einzelnen ist, wird in dieser Wechselbezogenheit dargestellt; ja mehr noch: diese Spiegelung wird sich als solche bewußt in Werthers Worten, „daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des lebendigen Gottes.“

So rundet sich hier im wörtlichsten Sinne „ein zartes und doch getreues Bild des höchsten Schönen ..., das die vollkommensten Verhältnisse des großen Ganzen der Natur ebenso wahr und richtig wie sie selbst in seinem kleinen Umfang faßt“ (B. N., S. 18). Deshalb rühmt Moritz an Werthers Brief jene „Nebeneinanderstellung dieser Erscheinungen der Natur in ihrem größten und in ihrem kleinsten Umfange“ (D. M., S. 247) als „Täuschung der perspektivischen Darstellung“ der Natur selbst. — Weder der Begriff der perspektivischen Darstellung, noch der der Täuschung oder Nachahmung kann nun noch mißverständlich sein: bei Nachahmung handelt es sich nicht um ein Abschreiben der äußeren Gegenstände, sondern um ein Belauschen der Natur „in ihrer geheimen Werkstatt, um zu bilden und zu schaffen wie sie“ (B. N., S. 14)[31]). Diese Möglichkeit des Einverständnisses mit der Natur, die Einsicht in ihre innere Gesetzlichkeit ruht auf einer Grundvoraussetzung der idealistischen Ästhetik, auf dem „inneren Einklang der Seele, ... durch welchen sie mit der umgebenden Natur“ zusammenstimmt (D. M., S. 247). Auf dieser Identität von Natur und Seele ruht wiederum die unlösliche Verknüpfung von Wahrheit und Schönheit im Kunstwerk: „die höchste Wahrheit des Ausdrucks bildet ihn auch schön, weil sie ihn der Natur nachbildet“ (D. M., S. 256).

Die Entsprechungen zwischen Moritzens ästhetischer Theorie und ihrem konkreten Anwendungsfalle erstrecken sich nun auch auf die Lehre vom Wesen des künstlerischen Schaffens. Die Nachbildung der Natur auf dem Boden der aufgezeigten geheimen Identität hat ihren Grund letztlich darin, daß die Natur, um zur Vollendung und zum Genusse ihrer selbst zu kommen, Wesen schuf, „in denen sich ihr Bild so lebhaft abdrückte, daß es sich ihr selber in ihrer eigenen Schöpfung wieder entgegenwarf“ (B. N., S. 15). So wird das schöpferische Genie begriffen als ein Spiegel, in dem die Natur sich selbst betrachtet; die Tatkraft oder Bildungskraft

[31]) Wie stark sich diese Analogie von Naturschöpfung und Kunstschaffen in Verbindung mit der Totalitätsidee zu der Vorstellung verdichtet, ein Kunstwerk sei ein Organismus, zeigt eine von Goethe überlieferte Wendung Moritzens: „Moritz will, man soll nicht Komposition sagen, denn solch ein Werk ist nicht von außen zusammengesetzt, sondern von innen entfaltet“ (an J. L. F. Meyer, Ende Januar 1789; W. A. IV, 9, S. 72).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0063
gefördert durch die DFG

als Organ, mit dem das Genie das unfaßbare höchste Schöne in überschaubaren Gebilden der Einbildungskraft faßbar macht (B. N., S. 16). Um freilich diese Gebilde zu wirklichen Symbolen des höchsten Schönen zu runden, die die Verhältnisse der Natur abspiegeln, dazu ist Universalität der Tatkraft erste Bedingung: „Der Horizont der tätigen Kraft aber muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein" (B. N., S. 17).

Man möchte vermuten, da Werthers Brief alle Qualitäten aufweist, die einem echten Kunstwerk zukommen, sie sogar in auszeichnender Weise aufweist, daß nun Werther selbst auch der Vorstellung vom Genie entspräche, die Moritz hier entwirft: daß er das Bild eines solchen „schaffenden Spiegels" des Universums darstelle[32]). Erfordert das exemplarische Kunstwerk nicht auch den exemplarischen Künstler? So scheint es in der Tat: „Was für ein reines Organ und was für ein heller, ausgebildeter Spiegel der Seele aber wird zu einer solchen Beschreibung vorausgesetzt! In den Augenblicken, wo eine solche Beschreibung glücken soll, muß das einzelne Selbstbewußtsein sich gleichsam in ein Mitbewußtsein des großen Ganzen der Natur verlieren" (D. M., S. 250). Dem eindringenden Betrachter wird freilich nicht entgehen, daß hier das aktive schöpferische Moment nicht den gleichen Akzent erhält wie in der theoretischen Abhandlung, daß zwar vom Ausdruck bildlicher Darstellung die Rede ist, daß aber jene Begriffe, die das schöpferische Vermögen bezeichnen, die Begriffe der Tatkraft oder Bildungskraft nicht verwendet werden. Dagegen wird Werthers Stimmung, seine „Heiterkeit und Ruhe der Seele", sein „Gefühl von ruhigem Dasein", die „innige Anschließung an die Natur" mit ähnlichen Worten beschrieben wie in der Schrift über die Nachahmung das, was Moritz Empfindungskraft oder Empfindungsfähigkeit nennt (S. 20 ff.). Diese versieht dort eine doppelte Aufgabe: Einmal als dem schöpferischen Vermögen, der Bildungskraft des Künstlers entsprechendes, rein rezeptives Vermögen im Genießenden, das „den Mangel des höheren Genusses bei der Hervorbringung des Schönen durch die ungestörte Ruhe der stillen Betrachtung ergänzen kann" (B. N., S. 22); sodann aber als Voraussetzung der bildenden Kraft selbst, als empfangendes Organ, durch das die Natur in das schöpferische Genie eingeht, um aus ihm im Gebilde wiederum herausgestellt zu werden; auch für die Empfindungskraft des schöpferischen Menschen wird daher Universalität zur Bedingung. Ein Kunstwerk entsteht da, „wo Bildungs- und Empfindungskraft sich schneiden" (B. N., S. 23)[33]).

---

[32]) Zum Gleichnis des „schaffenden Spiegels" vgl. das so betitelte Kapitel bei Franz Koch, Goethe und Plotin. 1925.

[33]) Zu M.'s Ästhetik vgl. außer Auerbach auch Max Dessoir, K. Ph. Moritz als Ästhetiker. Phil. Diss. Berlin 1889. Eduard Naef, K. Ph. Moritz, seine Ästhetik

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0064
gefördert durch die DFG

Ohne Zweifel: wenn Moritz dem Briefe Werthers den Charakter eines Kunstwerks zuerkennt, so trägt für ihn Werther doch nicht alle Qualitäten eines Künstlers. Ihm kann zwar Universalität der Empfindung, aber nicht der Bildungskraft zugesprochen werden. Gerade dies Mißverhältnis wird ja von Werther als Ursache seines schöpferischen Versagens erkannt. Moritz findet also in ihm die Voraussetzung für künstlerisches Schaffen in unerhörter Reinheit, nicht aber die Fähigkeit des Schaffens selbst. Gleichwohl sieht er im Geschaffenen ein vollendetes Kunstwerk.

Die hier vorliegende Antinomie hat Moritz nicht mutwillig heraufbeschworen; sie liegt in der Sache selbst, und er hat sie nur ans Licht gebracht. Denn das Thema des Briefes, Werthers Unfähigkeit, sein Naturgefühl zu gestalten, erforderte doch, um einsichtig zu werden, eine Gestaltung des Ungestalteten; gemäß der Briefform mußte diese Gestaltung Werther selbst in die Feder gelegt werden, so daß er nun mit Worten gestaltet, was ihm im Bilde zu gestalten versagt ist. Gleichwohl wird diese Gestaltung ihm nicht als solche bewußt, sie hat auch nicht jene befreiende Kraft, die er der bildnerischen Bewältigung zutraut. Darum hat Moritz sehr fein unterschieden, wenn er diesen Brief nicht ein Gemälde Werthers, sondern „ein Gemälde von Goethe“ nennt; denn erst diesem wird es als Gestaltung gegenständlich; Goethes, nicht Werthers Genie wird hier an einem beispielhaften Gebilde bewährt.

Für Werther dagegen gilt die Inkongruenz von Empfindungs- und Bildungskraft; das Übermaß der Empfindung hat Moritz zuhilfe genommen, um die aufgezeigte Antinomie — daß Werthers Erleben als nicht gestaltbar doch gestaltet ist — freilich etwas gewaltsam zu überwinden: „Unter der Fülle des Genusses leidet wirklich die Kunst, und indem der Darstellungstrieb dem Genuß untergeordnet ist, so strebt er, um gleichsam den Genuß nicht zu lange zu unterbrechen, nach dem leichtesten und unmittelbarsten Ausdruck durch die Sprache; die Umrisse verwandeln sich in Worte; der Zeichner oder Maler wird zum Dichter“ (D. M., S. 248 f.). — Wohl kommt damit zum Ausdruck, daß die Sprache für Erlebnisse dieser Art der einzig angemessene, weil unmittelbare Ausdruck ist; allein da sprachliche Gestaltung doch auch Gestaltung ist und von Moritz als solche auch analysiert wird, so bleibt die Antinomie unaufgelöst, wie sie ja letzten Endes auch unauflösbar ist.

Die Begründung der künstlerischen Ohnmacht Werthers ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Sie trifft, wie schon früher gesagt, eine

---

und ihre menschlichen und weltanschaulichen Grundlagen. Phil. Diss. Zürich 1930. Ernst Cassirer, Freiheit und Form. Berlin 1916, S. 438 ff. Alfred Bäumler, Kants Kritik der Urteilskraft. I. Halle 1923, S. 246 ff. Franz Koch, Goethe und Plotin, S. 156, 180 u. ö. Oskar Walzel, Goethe und Moritz. Jahrb. d. Goethe-Ges. I. S. 38—62.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0065
gefördert durch die DFG

wichtige Seite des Wertherproblems. Wenn gerade sie eine ausführliche theoretische Entsprechung in der Schrift über die Nachahmung hat, so hängt das mit jenem künstlerischen Versagen Moritz-Reisers zusammen, das einen Teil seiner Leiden ausmacht. Daß Goethe Werthers schöpferische Unkraft in einem Übermaß an Empfindungsfähigkeit begründet, erscheint Moritz als ein Zug besonderer psychologischer Wahrheit (D. M., S. 248). Werther dient dagegen als mahnendes Vorbild für Künstler, deren Darstellungssucht die Wahrheit der Empfindung verunstaltet oder schöne Empfindungen für Gestaltung nimmt — wie einst der wirkungshungrige Reiser.

Wird Werther hier nun gerade in seinem Verzicht auf Gestaltung als exemplarisch gesehen, so gilt dennoch diese seine künstlerische Gestaltung als musterhaft. Wiederum muß auffallen, wie stark die Unwillkürlichkeit dieses Gebildes, sein Entstehen ohne Rücksicht auf die nachherige Wirkung betont wird. Sachlich hängt das natürlich mit Moritzens eigentlicher Leistung zusammen, die ihn von der Ästhetik der Aufklärung trennt und zum Vorläufer der Kantischen macht: mit der Entdeckung der Selbstgenügsamkeit, der „Autonomie“ des Kunstwerks, seiner Loslösung aus Zusammenhängen, die durch Nutzen oder Vergnügen gestiftet werden und die die stärkste Gefahr für die eigengesetzliche Ganzheit des Kunstwerks bilden. „Wo sich nun in den schaffenwollenden Bildungstrieb sogleich die Vorstellung vom Genuß des Schönen mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll, ... da ist der Bildungstrieb gewiß nicht rein; der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen auseinander, das Werk kann sich nicht in sich selber ründen“ (B. N., S. 22).

Was also rein problemgeschichtlich gesehen als Abgrenzung gegen die an außerkünstlerischen Zwecken orientierte Ästhetik der Aufklärung erscheint, ist gleichwohl mit Recht verstanden worden als ein Selbstgericht des gereiften Moritz über die Dichtungsversuche seiner Jugendzeit, die aus der Sucht zu wirken und etwas zu bedeuten geboren waren. So eng hängen hier sachliche Leistung und persönliches Erleben zusammen (siehe oben Anm. 33).

Die Forderung dichterischer Wahrheit gegenüber dem Gegenstand wird zugleich zur Forderung dichterischer Wahrhaftigkeit des Dichters gegen sich selbst: „Wer eine solche Darstellung versucht, ohne daß ein solcher Zustand vorhergegangen ist, der muß ebenso unwahr werden wie einer, der bei ganz gemeinen und gewöhnlichen Schicksalen dennoch einen Roman von seinem Leben erzählen wollte“ (D. M., S. 250). Es ist keinesfalls abwegig, hier eine Erinnerung an Reisers „Affektation“ Wertherischer Szenen zu vermuten; wenn unser Fragment wirklich in die erste Hälfte des Jahres 1789 zu datieren ist, so ist der letzte Band des Reiser,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0066
gefördert durch die DFG

in dem solche Szenen geschildert werden, um etwa die gleiche Zeit entstanden, da er 1790 erschien. So lüften sich allmählich die Zusammenhänge zwischen so verschiedenartigen Zeugnissen zum gleichen Werk. Allein ehe wir den bewegenden Kräften, die die Wandlung Moritzens in seinem Verhalten zum Werther hervorbrachten, weiter nachgehen, müssen nachholend die übrigen Interpretationsansätze, die wir noch besitzen, betrachtet werden.

In seinen „Vorlesungen über den Stil“, die gemeint waren als „praktische Anweisungen zu einer guten Schreibart“, greift Moritz des öfteren zum Werther, um an ihm die Vorstellung eines zugleich individuellen und sachgerechten Stils zu verdeutlichen. Ob diese Stücke gleichzeitig mit der bisher behandelten Analyse des Briefes vom 10. Mai entstanden sind (die hier in der sechsten Vorlesung wiederkehrt), ob sie erst für die Vorlesungen ausgewählt sind, ist schwer zu entscheiden; so sehr zumal die erste Stilprobe nach Art und Methode an unsern Aufsatz gemahnt, so wenig sind die folgenden als selbständig entstandenen Stücke zu denken. Wahrscheinlicher ist doch wohl ihre Ausführung aus Anlaß der Vorlesungen, wobei der früher angesponnene Faden wiederaufgenommen wurde. — Sie sind nicht gemeint als Muster oder Beispiele vorgegebener Regeln, wie denn auch Moritz darauf verzichtet, Regeln zu geben: denn ein guter Stil ruht erstens in den richtigen Begriffen, die man von der beredeten Sache hat (S. 5) und zweitens in der Eigentümlichkeit des Redenden. „Nun finden ja über das Eigentümliche keine Regeln statt“ (S. 8). So sollen die analysierten Proben nur Beobachtungen sein, „welche zur Selbstbeobachtung und Selbstprüfung Anlaß geben sollen“ (S. 8). Es kreuzen sich hier Methoden und Tendenzen seiner Ästhetik mit den Absichten seiner Erfahrungsseelenkunde, die auch psychologische Fälle zur Selbstprüfung zusammentragen will.

Der erste Abschnitt des Briefes vom 22. Mai („daß das Leben des Menschen nur ein Traum sei ...“) muß dienen als Beispiel für eine Sprache, deren Gefüge sich dem Rhythmus der Gedankenbewegung anschmiegt (S. 23 ff.). Wieder greift Moritz zu einer Stelle, die nach dem Zeugnis des Reiser einst eine deutende Kraft für ihn besaß. Hier wird das Lebensproblem des Werther unverhohlen ausgesprochen: die Frage nach dem Sinn der „armen Existenz“, Werthers Unfähigkeit, eine Antwort zu finden, sein Zurückweichen in die ahnungsvolle Unbestimmtheit der eigenen Subjektivität, enthalten in ihrem Schoße schon die Keime zu seiner künftigen Katastrophe. Die Tendenz zum Scheitern an der Grenze des Daseins wird von Moritz als konstitutives Moment für Rhythmik und Satzfügung des vorliegenden Briefes entdeckt: „Die Darstellung hebt mit dem unwillkürlichen Ausdruck der Empfindung an, welche nun das Nachdenken sich zu entwickeln strebt, bis es, über seiner vergeblichen Anstren-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0067
gefördert durch die DFG

gung ermüdend, den Versuch ganz aufgibt und gleichsam sich selber in den Traum, woraus es sich emporarbeiten wollte, wieder zurücksinken läßt“ (S. 24 f.). Der ganze Abschnitt wird untergliedert in zwei Teile, innerhalb deren wiederum einzelne Perioden als Ansätze und Hemmungen der gedanklichen Bewegung miteinander kontrastiert werden, so zwar, daß die Hemmungen beide Male die Bewegung zum Stillstand bringen. Von den beiden Teilen, innerhalb deren diese Bewegung sich jeweils vollzieht, umschließt jeder eine der beiden Seelenlagen Werthers: im ersten wird sich das menschliche Denken seiner Grenzen bewußt, im zweiten vermag die Rückwendung zur eigenen Innerlichkeit zu keiner Bestimmtheit zu gelangen.

Moritz wehrt sich nun heftig dagegen, diese „wiederholte Gedankenanstrengung oder Gedankenansatz mit der plötzlichen Hemmung“ zum Typus einer „Redefigur“ zu erheben; dem Dichter sei es nur um den Ausdruck „der Tiefe seiner Empfindungen“ und „um die Sache“ zu tun gewesen (S. 26 f.). Daß dabei Knappheit der Worte und Unauswechselbarkeit der künstlerischen Einzelzüge gerühmt werden, liegt auf der Linie seiner Forderung der Eigentümlichkeit und Sachlichkeit des Stils. Wenngleich diese Forderung mit größerer Energie als in den ästhetischen Schriften erhoben wird, so erwächst sie doch auf deren Boden. Denn die Auswahl des Stoffes, der zum Gleichnis des Naturganzen erhoben werden soll, erfolgt gemäß der Individualität der bildenden Kraft (B. N., S. 18). Die Sachlichkeit aber entspringt der Idee der Wahrheit in der Nachahmung, die durch Aufdeckung der inneren Gesetze ihres Gegenstandes zur Schönheit wird. „Dies kann nur einmal so schön und wahr gesagt werden“ (Vorlesungen S. 28). Allein diese Forderung mußte stärkeren Akzent erhalten in dem Augenblick, wo der künstlerische Gegenstand den Leitfäden zu seiner Interpretation thematisch nicht so sehr entgegenkam wie im Brief vom 10. Mai. Die Befolgung dieser Forderung befähigt Moritz aber nicht bloß zu einem Eindringen in den Individualstil eines Dichters, sondern auch zu einer Prüfung der sachlichen Angemessenheit des Ausdrucks und des Sprachbaues, die vor ihm unerhört war, vor allem in dieser Freiheit von vorgefaßten Stilkategorien und in dieser Blicknähe der Sprachbetrachtung.

Die Vorlesung über die Gleichnisse bestätigt das; in welcher Weise die beiden Gleichnisse aus dem Werther, die hier herangezogen werden, mit seiner ästhetischen Theorie zusammenhängen — als begrenzende Symbole des Naturganzen — konnte schon oben (S. 45 f. und 48) dargetan werden. — Im Kapitel über die Provinzialismen werden auch eine Reihe Beispiele aus dem Werther entnommen als Belege für einen charakteristischen und dem Auszudrückenden angemessenen Stil, für eine Wahl der Worte, die oft schon durch ihren Klang (trätschen, Quackelchen) oder durch ihre

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0068
gefördert durch die DFG

stärkere Ausdruckskraft (sich ducken für beugen, pferchen für zusammendrängen) den Gegenstand schärfer und erschöpfender bezeichnen als es der farblosen und regelrechten Büchersprache möglich ist (S. 205 ff.)[34]). So dienen sie der Eigentümlichkeit und Sachlichkeit des Stils zugleich. Die Art der Betrachtung zeigt dagegen eine womöglich noch stärkere Distanzierung als die früheren Analysen, weil hier das zu Untersuchende keine privaten Beziehungen zum Betrachter mehr zuläßt. Das sprachpädagogische Moment hat das ästhetische hier ganz in den Hintergrund gedrängt.

Als letzte Stufe einer distanzierenden Betrachtung — die ein inniges persönliches Verhältnis keineswegs ausschließt — darf man die historische Eingliederung ansehen, die einem Faktum den Stachel der Beunruhigung nimmt, indem sie ihm endgültig seinen Platz anweist und ihn damit zu etwas Vergangenem macht.

Einen Ansatz zu solcher historischen Betrachtung zeigt die letzte überlieferte Äußerung Moritzens zum Werther, das Fragment „Der Dichter im Tempel der Natur“, das 1793 in der Deutschen Monatsschrift (Band 1, S. 72 ff.) erschien (zitiert: D. T. N.). Wenn bei der Abgrenzung seiner hermeneutischen Methode gegen die Herdersche Moritzens Verfahren unhistorisch erschien, so bedarf dies einer Einschränkung. Eine Möglichkeit geschichtlicher Sehweise war schon in dem genannten Brief an Goethe über den Tasso skizziert worden, eine Möglichkeit freilich, die den Abstand von Herder eher noch vergrößert: „Ich fühle immer mehr die Notwendigkeit dieses Kunstwerks in der Reihe der Dinge, wo es nicht zufällig, sondern wie vorher angewiesen seinen Platz hat. Jedes echte Kunstwerk scheint mir gleichsam wie vorher auspunktiert zu sein und zu seiner Zeit an die Reihe zu kommen“ (Eybisch, S. 248 f.). Hier soll ein Kunstwerk nicht aus dem Wesenskern seines Schöpfers im Zusammentreffen mit den natürlichen und geschichtlichen Bedingungen seiner Umwelt rückschauend begriffen, sondern aus den Möglichkeiten der Dichtung überhaupt seinem Wesen nach entwickelt werden. Dies konstruktive Element, das Moritz eher in die Nähe Schillers und der neuhumanistischen Geschichtsphilosophie rückt, finden wir auch im genannten Fragment wieder. Es hält freilich schwer, in dem rhapsodischen Gang dieses Aufsatzes, in dem nach Moritzens undisziplinierter Art kein Gedanke festgehalten und zu Ende gedacht wird, ein einheitliches Grundmotiv zu erkennen. Wie es scheint, liegt dem Aufsatz Moritzens Vorstellung von der Dichtung als der bildenden Macht der Geschichte zugrunde; die Kunst, als die menschliche Nachahmung der Natur, zugleich als der Spiegel, in

---

[34]) Über Moritzens Stellung zum Provinzialismus s. Friedrich Müffelmann, Karl Philipp Moritz und die deutsche Sprache. Phil. Diss. Greifswald 1930. S. 85 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0069
gefördert durch die DFG

dem die Natur sich durch den Menschen selbst vollendet und betrachtet, ist zugleich das Mittel, durch das die Menschheit sich vervollkommnet, und der Endzweck menschlicher Kultur, der „die Absicht seines Daseins in sich selber hat“ (D. T. N., S. 72). Dieser Prozeß hat seine Gefahr im Übermaße des Kunstgenusses, der die Menschen der Natur entfremdet, so daß sie Opfer der hereinbrechenden Barbarei werden; dagegen führt die „edle wechselseitige Mitteilung und Bildung aller“ zu jener harmonischen Vollendung, die für alles Edle und Schöne empfänglich macht und in der Schau ihres eignen Werdens ihren höchsten Genuß findet. Die Stufen dieser Selbstvollendung sind bezeichnet durch Werke der Dichter, die „genährt durch ruhigen, stillen Naturgenuß“ (S. 74) an Stoffen der Natur und des Menschenlebens, die ihrer Individualität angemessen sind, Abdrücke des Alls und seiner Gesetzlichkeit darstellen. Moritz versucht nun, den Beitrag der deutschen Dichtung von Gessner und Klopstock bis zu Goethe und Voss zu charakterisieren, ohne dabei freilich über einige stereotype Allgemeinheiten hinauszukommen. Nur der Goethe gewidmete Abschnitt (S. 72 f.) verdient eine eingehendere Würdigung, weil er jene etwas schattenhafte Geschichtskonstruktion konkretisiert, und weil es wiederum der Werther ist, an dem Moritz seine Betrachtung ausrichtet[35]).

Das geht so weit, daß selbst der Goethe der nachitalienischen Zeit, der Dichter der Iphigenie und des Tasso, noch gesehen wird unter dem Bilde des die Landschaft mit seinem Homer durchstreifenden Werther, dessen Naturerleben sich auch ganz im gleichen Rhythmus vollzieht. Und nicht bloß als Urbild, sondern auch vor allem als Dichter des Werther wird Goethe in dieser Zeit noch gesehen; um eine historische Ableitung dieser seiner Leistung ist Moritz vor allem bemüht. Dabei kommt eine Auffassung von der Rolle der Dichtung in der Geschichte zum Vorschein, die Anklänge an Schillers „Über naive und sentimentalische Dichtung“ enthält: Dichtung ist als Spiegel des Naturganzen auch Spiegel des menschlichen Lebens, wie es sich in Taten und Leiden der Geschichte darbietet, sie ist Darstellung aller menschlichen Daseinsmöglichkeiten. — Jede Möglichkeit, jedes Schicksal, das die Dichtung bewältigt und dargestellt hat, ist gleichsam fertig, überwunden und verewigt, aber darum auch nicht wieder-

---

[35]) Die Erwähnung des Götz erscheint demgegenüber angehängt und ohne Eigenbedeutung. Daß Tasso und Iphigenie nicht erwähnt werden, muß auffallen. Doch kann das Stück deswegen nicht in die voritalienische Zeit zurückdatiert werden, weil es die vollentfaltete Ästhetik Moritzens voraussetzt. Ganze Stücke aus der Schrift über die Nachahmung werden einfach übernommen: so der Anfang des Aufsatzes (D.T.N. S. 72 steht in B.N. S. 29 oben; B.N. S. 26, Zeile 21—23 kehrt wieder in B.T.N. S. 77 Mitte). Für Moritzens schleuderhafte Art zu arbeiten ist dieses Stück ein drastischer Beleg.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0070
gefördert durch die DFG

holbar. Auch diese Auffassung der Geschichte der Dichtung ist vorbereitet in der Schrift über die Nachahmung. Schon dort wird es ausgesprochen, daß alles, was die Natur durch die Hand des Künstlers gebildet, alles was die Vorwelt an Gestalten hinterlassen hat, „auf einer großen Stufenleiter“ steht und in den Umfang der Natur zurückgenommen wird. Die Geschichte erscheint hier als eine Verlängerung, eine Emanation und ein Reflex der Natur, als der Prozeß, in dem sie ihren Gehalt im Nacheinander der künstlerischen Schöpfungen entfaltet und zum Bewußtsein und Genuß ihrer selbst bringt. Jedes Gebilde, jede Stufe dieser Entfaltung ist ein schlechthin Einziges: „Jeder Stoff, den dann die Bildungskraft ergreift, wird jeden nachfolgenden Versuch vereiteln, denselben Stoff zu einem neuen Werke noch einmal ebenso schön zu bilden“ (B. N., S. 27).

Nun zeigt sich, daß der Homer in der Hand des „vaterländischen Dichters“ kein empfindsames Requisit, sondern ein Symbol dessen ist, was schon vor ihm gültige Gestalt gewonnen hat und was also nicht mehr Gegenstand seines Bildungstriebes werden kann: „Das Maß der Empfindung füllt sich voll, strömt über — der Bildungstrieb ist da — und findet keinen Stoff“ (D. T. N., S. 73). Denn die dichterische Gestaltung der wirkenden Kräfte und ihrer höchsten Entfaltung in der Schlacht ist in der Ilias bereits unübertrefflich geleistet; die Odyssee dagegen hat das Bild des Menschen im Dulden und standhaften Ertragen der Leiden ein für alle Mal aufgerichtet: „Dulden kann niemand mehr als der herrliche Odysseus“. Wohin soll nun die schaffende Kraft sich wenden, da doch der Mensch als höchste Offenbarung der Natur der würdigste Gegenstand der Dichtung ist? „Was bleibt dem strebenden, aufs höchste gespannten Bildungstriebe, als die durch ihr Übermaß sich selbst zerstörende, in jeder unschuldigen Äußerung ihrem Untergange unaufhaltsam zueilende Lebenskraft in ihrem inneren Kampfe? So entstand die aller Herzen sich bemeisternde Erzählung von Werthers Leiden, worin sich nun aufs neue wieder die ganze Menschheit spiegelt.“ Dichtung darf freilich nicht als ein Ausschöpfen der möglichen Stoffe verstanden werden, sondern als eine Darstellung des Menschenbildes, wie es sich im jeweiligen geschichtlichen Augenblick dem Dichter darbietet. So kann der Werther „von unserer Welt und unseren Sitten ein dauernder Abdruck“, „die einzige noch wahre mögliche Epopöe unserer Zeiten“ werden (S. 73).

So leitet Moritz die Dichtung der modernen Innerlichkeit ab aus der Tatsache, daß der Kreis der äußeren Weltschicksale von der Dichtung ausgemessen sei. Wenn der Werther dabei als ein Werk bezeichnet wird, das unter allen neueren Dichtungen „der griechischen Einfalt, Würd' und Wahrheit am nächsten kömmt“, so wird damit Schillers Urteil vorweg-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0071
gefördert durch die DFG

genommen, das den Werther als die naive Darstellung eines sentimentalischen Stoffes charakterisiert[36]).

III.

Mit dieser historischen Deduktion von Gehalt und Form des Werther ist der äußerste Gegenpol zu jener ganz persönlichen „erweckenden" Begegnung der Jugendjahre erreicht. Die Frage nach den Ursachen dieser Wandlung kann nicht mit einem Hinweis auf die Ausbildung der Moritzischen Ästhetik beantwortet werden. Denn diese Theorie des Schönen erscheint im Verhältnis zur Lebensstimmung der Jugendjahre nicht weniger paradox; sie erklärt jene Wandlung so wenig, daß sie vielmehr selbst einer Erklärung bedarf. Mit Recht ist daher auch von der neueren Forschung betont worden, daß hier keine beliebige, zur Interpretation eines objektiven Sachverhalts entworfene Theorie, sondern ein leidenschaftliches Bekenntnis, ein „Lebenswille" ausgesprochen wird[37]). — Allein auch hier bleiben der Rätsel genug: denn wie kam der von ewiger Unrast getriebene, nie in sich selber ruhende Moritz dazu, für die Welt der Kunst ein Reich der wandellosen Gestalten zu begründen, deren jede ganz und in sich erfüllt, ohne Beziehung auf einen Sinn außer ihr, „selig in ihr selbst" ihr Dasein hat? Ideengeschichtliche Filiationen, selbst wenn sie wirkliche Beziehungen aufdecken, würden die Ursachen dieser Spannung nicht sichtbar machen.

Es ist die Begegnung mit Goethe in Italien, der man diese verwandelnde Kraft zugeschrieben hat, und die, wie man nicht wird leugnen wollen, das für Moritzens Schicksal und Leistung entscheidende Erlebnis seiner Mannesjahre ist. Allein hier spalten sich schon wieder die Frager: denn einmal sind wesentliche Motive seiner Ästhetik, z. B. das entscheidende der Selbstgenügsamkeit als Merkmal des echten Kunstwerks, schon vor der italienischen Reise formuliert worden. Und selbst wenn wichtige Gedanken der Schrift über die Nachahmung ohne Goethe nicht denkbar wären, so ist die Zurechnung des Anteils an der Ausbildung dieser Gedanken damit keineswegs entschieden, denn was nach der Bekanntschaft mit Goethe entworfen wurde, braucht deshalb nicht seinem Kopfe entsprungen zu sein. Selbst aber wenn diese Theorie nicht durch Goethe entwickelt, sondern nur an ihm bestätigt worden wäre, so bleibt noch die

---

[36]) S. Schiller WW. Hist. krit. Ausgabe von Goedeke. Bd. 10, S. 475. Wenn Walzel in Moritz eine Vorstufe zur romantischen Ästhetik der Wackenroder, Schlegel und Schelling sieht, so zeichnet sich in diesem Aufsatz ganz zart der Umriß der Hegelschen Geschichtsphilosophie und Ästhetik ab: die Lehre vom Selbstgenuß des Geistes in seinen Gestalten, die aufgehoben, überwunden und doch verewigt sind im Augenblick ihrer Vollendung, die Auffassung der modernen Kunst als einer Kunst der Innerlichkeit.

[37]) S. Fahrner S. 7, Naef S. 152.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0072
gefördert durch die DFG

Frage, wie gerade Moritz dazu fähig war: zeigte sich nicht, daß ihn selbst im Augenblick der größten Goethenähe — in der Wertherzeit — eine tiefe Kluft von dessen Wesen trennte? Setzt eine Lehre, wie sie Moritz später predigte, nicht auch eine völlige Wandlung des Sinnes und Wesens voraus?

In seiner Schrift über die Götterlehre hat Rudolf Fahrner in der Tat eine solche Wesensverwandlung angenommen, „soweit sein Alter noch eine tiefere Verwandlung zuließ“ (S. 10). In Italien gingen für Moritz seine liebsten Träume in Erfüllung, wie er an Klischnig schrieb (Eybisch, S. 204). Aus dem Jüngling Reiser, der auszog, Bedienter beim Dichter des Werther zu werden, wird der Mann Moritz, der sich nun als Freund und Gleichstrebenden Goethes mit ihm in den Bemühungen um ein neues Kunstideal findet. Goethe heilt ihn von den „metaphysischen Spitzfündigkeiten“ (Eyb., S. 225), er sucht ihn aus seinen Grübeleien, seiner Verspon-
nenheit in die eigene Innenwelt zu erlösen, seine Denkkraft nach außen zu wenden, und Moritz ist ihm dafür unermeßlich dankbar. „Doch kann mein Umgang mit Ihnen mir nun nicht mehr genommen werden“, so schreibt er an Goethe am 9. August 1788, „auch von Ihnen selber nicht, wenn Sie es gleich wollten, weil ich immer mehr suche, in mein inneres Wesen einzuweben, was ich sonst zu verlieren Gefahr laufen könnte, und weil nun einmal, mit Ihren Gedanken zusammengenommen, der Ton Ihrer Stimme und Ihr Bild mir vorschwebt“ (Eyb., S. 238). Liest man dazu Goethes Worte von der Lebens- und Sinnesänderung, die er in Moritz bewirkt habe und die dieser ihm ewig danken werde (25. 12. 87), so möchte man Fahrner Recht geben, wenn er wirklich eine „äußere und innere Lebensänderung“ Moritzens annimmt (S. 10). Die entscheidenden geschichtlichen Leistungen Moritzens, neben der Ästhetik auch die Mythologie, sind allerdings nur auf dem Boden dieses Anschlusses an Goethe möglich geworden. So sehr wir dieser letzteren Folgerung zustimmen, so wenig können wir glauben, daß die Begegnung mit Goethe auch Moritzens eigentümliche Grundanlage zu wandeln vermocht hat[38]). Daran hat selbst Goethe in seinem auch von Fahrner zitierten Worte gezweifelt, wenn er schrieb: „Moritz ist bisher mein liebster Gesellschafter geblieben, ob ich gleich bei ihm fürchtete und fast noch fürchte, er möchte aus meinem Umgange nur klüger, und weder richtiger, besser noch glücklicher werden, eine Sorge, die mich immer zurückhält, ganz offen zu sein“ (2. Okt. 1787; W. A. I, 32, S. 104). Daß er Moritz in seinen Briefen an die Frau von

[38]) Bereits an anderer Stelle habe ich meine Bedenken gegenüber dieser Interpretation eines historischen Sachverhaltes mit einem modernen Lebensverhältnis — des Georgischen von Herrschaft und Dienst, Führer- und Jüngerschaft — angemeldet. Vgl. meine Rezension von Fahrners Schrift im Anzeiger für deutsches Altertum. 1934, Bd. 53, S. 149 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0073
gefördert durch die
DFG

Stein einen jüngeren Bruder nennt, ihn als einen Spiegel seiner selbst empfindet, scheint mir nicht bloß auf die Verwandtschaft der gegenwärtigen Situation zu gehen (die Flucht nach Italien ohne Abschied von der Geliebten, das gemeinsame Bildungsstreben); vielmehr scheint Goethe in Moritz einen Schatten der eigenen Wertherzeit erblickt zu haben, eine Wiederholung der Lebensform, die er selbst endgültig abgetan hatte — die Lektüre des Reiser, die er auch der Frau von Stein empfiehlt, und die Lebensbeichte Moritzens während seines Krankenlagers legen diesen Gedanken nahe[39]). — Unvergleichlich scharf hat Goethe später, im zweiten römischen Aufenthalt, die Grundstruktur von Moritzens Wesen charakterisiert in einem Worte, das Fahner freilich nicht anführt: Moritz sei „ein seltsames Gefäß, das, immer leer und inhaltsbedürftig, nach Gegenständen lechzte, die er sich aneignen könnte“ (W. A. I, 32, S. 93). Da haben wir den ganzen Moritz, wie er uns aus dem Reiser vertraut geworden ist; was als eine Wesensverwandlung erschien, stellt sich in Wirklichkeit als eine letzte Konsequenz der gleichen Anlage dar. Es ist der Moritz, der sich in allen Lebensformen des 18. Jahrhunderts versucht hat: nachdem das Schwanken zwischen Bühne und Kanzel, jene für den Übergang vom religiösen zum ästhetischen Lebensideal im 18. Jahrhundert so charakteristische Alternative, durch schwere Enttäuschungen beendet war, hatte er alle geistigen Möglichkeiten seiner Zeit gleichsam als Rollen durchprobiert — herrnhutischen Pietismus und Basedowschen Philanthropinismus, Empfindsamkeit und Berliner Aufklärung — ohne freilich in irgendeiner Heimatrecht zu gewinnen. Nun suchte er in Goethe, in dem alle jene Möglichkeiten aufgehoben, überwunden und versöhnt waren, einen letzten Halt seiner Existenz: nicht eine Wandlung bewirkte Goethe in ihm, er gab ihm vielmehr einen Inhalt. So etwas wie eine Weltanschauung hatte Moritz vorher nie gehabt; seine Bekenntnisschriften, die „Philosophie des Lebens“ (1780) und die „Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers“ (1787) pendeln noch zwischen einem aufgeklärten pädagogischen Optimismus und empfindsamer Selbstbetrachtung mit oft erschütternden Tiefblicken in die Abgründe seines Innern. Auch dem Reiser liegt zwar ein Lebensgefühl, aber keine ausgebildete Lebensanschauung zugrunde[40]). Was Moritz über die anempfundenen Ideale der

---

[39]) Vgl. Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder, herausg. v. Erich Schmidt. Schriften der Goethe-Ges. II. S. 236, 243, 264.

[40]) Deshalb tut Naef Moritz unrecht, wenn er versucht, seine Weltanschauung aus seinen pädagogischen und popular-philosophischen Schriften zu konstruieren, und diesen Dingen einen Ernst und ein Gewicht beimißt, die sie in Moritzens Existenz bestimmt nicht haben — so ernst er sie zeitweilig selber nehmen mochte. Gerade einer so stark schauspielerischen Natur wie Moritz gegenüber muß man die Frage der Echtheit seiner Äußerungen immer erneut stellen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0074
gefördert durch die DFG

Berliner Aufklärung hinaus entwarf, war ein Gegenbild seiner selbst, die Leitgedanken seiner nachmaligen Ästhetik: es war der „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten“ von 1785. — In Italien fand er in Goethe das Urbild zu diesen Gedanken, nicht mehr wie einst im Werther den Schicksalsverwandten — obgleich Goethe seinerseits ihn so sah — sondern den Gegenwurf zu seinem eigenen Dasein, einen Menschen von einer dämonischen Lebenssicherheit, mit einer planvollen Lebensökonomie, ganz aus dem Kern seines Lebens lebend, stets im Einklang mit sich selbst. War er vor sich selbst nach Italien geflohen, so war Goethe dort hingegangen in der Gewißheit, sich zu finden. Wenn Goethe an die Frau von Stein schreiben konnte: „Ich habe nur Eine Existenz, die habe ich diesmal ganz gespielt und spiele sie noch“ (20. 1. 1787, S. 264), so fühlte Moritz sich nicht aufgerufen, er selbst zu sein: er fand nun den Sinn seines Daseins in der Betrachtung, Ausdeutung und Verkündung dieser fremden Existenz. Die Goethische Lebensform war ihm freilich keine anempfundene Rolle mehr, sondern der Versuch einer Selbsterlösung durch Hingabe an ein Wunschbild von Harmonie und Selbstvollendung, das er zwar denken, aber nicht leben konnte, und das ihm nun leibhaftig entgegentrat. In seinen Briefen aus Italien (die Fahrner schwerverständlicherweise nicht benutzt hat) kann man nicht ohne Ergriffenheit diese völlige Überantwortung des eigenen Daseins an Goethe verfolgen, so daß er die Welt nur noch mit Goethes Augen betrachtet und seine Gedanken ihm zugleich mit Goethes Bild verknüpft sind. Vielleicht darf man in dieser Preisgabe und Unterwerfung noch eine Säkularisation pietistischer Selbstvernichtung erblicken, die die eigene Individualität auslöscht, um Gott ungestört in sich wirken zu lassen und nur in der Anschauung Gottes selig zu sein. Man fühlt sich in dieser Vermutung bestärkt, wenn man ihn Goethe in messianischen Wendungen preisen hört: „Ich höre Ihre warnende Stimme, wenn ich an Abgründe gerate, und ziehe meinen Fuß zurück: so leitet Ihre Rechte mich in ebener Bahn, wenn eine höhere ihre Leitung mir versagt. / Ist es denn wirklich an dem, daß Herder kömmt? Und wird uns in ihm der Tröster kommen, welcher uns Ihren Frieden bringt?“ (Eyb., S. 235). Dazu paßt es dann vortrefflich, wenn Moritzens Bruder berichtet, Moritz habe Goethe gegen Vertraute immer Gott genannt, „und zwar nicht ganz im Scherze, denn er fügte oft die ernstliche Bemerkung hinzu: es ist wahr, man kann sich nichts Höheres denken als den Menschen selber, und wer sich als solcher so gleichsam über sich selbst erhebt als Goethe, der ist Gott“ (27. 7. 1796; Eyb., S. 279).

In solchen Blasphemien und in dem Konvertiten-Eifer, mit dem Moritz seither zum Propheten der Goethischen Lebenshaltung und Kunst wird, ist die tiefe Angst unverkennbar, diesen eben gewonnenen Halt wieder zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0075
gefördert durch die DFG

verlieren, das leidenschaftliche Behaupten des kaum eroberten Bodens. So sehr seine Gedanken von dieser Notwendigkeit durchdrungen sind und von daher das Pathos ihrer Verkündigung ziehen — seine Lebensführung und Haltung hat sich dadurch nicht geändert. Man muß nur die ganz im Wertherischen Ton geschriebenen Briefe an Klischnig[41]) lesen, oder die Schilderung der italienischen Zeit von Eybisch, um zu sehen, wie der Lebensstil des Anton Reiser sich auch im Lande der Verheißung durchhält. Das gleiche gilt für die letzten Berliner Jahre, deren Schilderung von Moritzens Bruder in einem Briefe an Jean Paul (22. 8. 95; Eyb., S. 271 ff.) sich vollends wie eine Fortsetzung der Jugendgeschichte liest. Und die Bindung an Goethe, die auch in der nachitalienischen Zeit nicht gelöst wurde, vermochte ihn doch nicht abzuhalten, bei der ersten Lektüre der „Unsichtbaren Loge“ Jean Pauls diesen noch über Goethe zu stellen (Eyb., S. 269). Dabei spielt nicht nur seine Begierde nach neuen Inhalten eine Rolle, sondern auch das berechtigte Gefühl, hier einen wirklich Anverwandten gefunden zu haben.

Da wir auf eine ideengeschichtliche Eingliederung der Ästhetik verzichten müssen, so kann uns auch hier die Frage nicht beschäftigen, welchen Anteil man Moritz und Goethe an der Schrift über die Nachahmung zumessen soll. Angesichts der geschilderten Situation scheint uns diese Frage auch müßig. Die Schrift gehört ganz Goethe an, insofern er zu Moritzens dunkel geahnten Ideen die Anschauung lieferte; sie gehört ganz Moritz an, insofern er das Wesen Goethes zu antizipieren und die Erfahrungen Goethes begrifflich zu formulieren verstand. Eine ideengeschichtliche Untersuchung, die freilich noch aussteht, könnte nur feststellen, inwiefern durch die Anschauung Goethes die noch etwas schattenhaften Umrisse der 1785 entwickelten Theorie bestimmter werden und sich mit konkretem Inhalt füllen. So ist es kein Widerspruch, daß beide die Schrift für sich in Anspruch nehmen, beide die Gemeinsamkeit der Entstehung betonen und doch jeder dem Andern das Hauptverdienst an ihrer Entstehung zuschreiben möchte. Gegenüber Eybisch, der Moritzens Bedeu-

---

[41]) Es ist interessant, diese Haltung in den „Reisen eines Deutschen in Italien“ (1792) zu verfolgen. Sie beginnen gleich mit einem Werther-Zitat: „Das Dort ist nun Hier geworden, mein Lieber“ (I, S. 1). Sodann enttäuscht ihn das Theater in Verona, weil es seinem Phantasiebild nicht entspricht: „Freilich verliert die Einbildungskraft bei dem wirklichen Anblick ihren schönen Spielraum, wo sie nach Gefallen zusetze und abnehmen konnte“ (I, S. 5); auch in Italien ist er nicht zu reiner Gegenwart fähig: er träumt von Griechenland (S. 20); in einem einsamen Tale überkommt ihn, wie einst den Reiser, der Wunsch, Eremit zu werden (an Klischnig; Eyb. S. 217). Vgl. ferner die Gegenüberstellung der beiden italienischen Reisen (Eyb. S. 144 f.). Überhaupt wird man Eybisch zustimmen müssen, wenn er sagt: „Aus dieser Not und diesem Jammer seines Subjektivismus konnte er nie erlöst werden und ist er nie erlöst worden“ (S. 109).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0076
gefördert durch die DFG

tung hier doch etwas zu gering veranschlagt, kann man die zahlreichen Bekundungen Goethes auch aus späteren Jahren geltend machen, wie sehr er durch Moritz gefördert worden sei[42]). — Die sachlichen Übereinstimmungen im einzelnen festzustellen, dürfen wir uns im Hinblick auf die Literatur (siehe Fußnote 33 S. 50 f.) ersparen. Daß die großen Grundgedanken verwandt sind: die Selbstgenügsamkeit des Schönen, die Analogie von Natur und Kunstschaffen, der strenge Objektivismus der Kunstbetrachtung, die Verehrung des Seienden, die Idee, daß jedes Existierende den Maßstab seiner Beurteilung in sich selbst trage — das alles wird auf den ersten Blick als gemeinsames Gut kenntlich, so daß man fast die Verschiedenheiten der menschlichen Grundlagen übersehen könnte, auf denen es erwachsen ist. Die jüngste Arbeit über Moritzens Ästhetik hat darum gegenüber der abstrakten ideengeschichtlichen Vergleichung mit Recht an die ganz entgegengesetzte geistige Haltung erinnert, der die verwandten Resultate entstammen (Naef, S. 152 ff.).

Die ganze Spannung seines Wesens also muß man ausmessen, wenn man Moritzens geschichtliche Leistung verstehen will. Seinem Verhalten zum Werther wurde deshalb eine so eingehende Untersuchung gewidmet, weil es als faßlichstes historisches Symbol dieser Spannung dienen kann. In der Jugend ist er ihm Gleichnis und Spiegel des Leidens an der eigenen Subjektivität, ergriffen mit der ganzen Hingabefähigkeit dieser Subjektivität. Nach der Begegnung mit Goethe, nach der Aufrichtung eines Ideals von Objektivität und in sich ruhendem, gestaltetem Dasein ist der Werther das erste Werk, an dem er dieses Ideal bewährt: sachlich, indem er ihm diesen Charakter eines in sich selbst ruhenden Schönen zuspricht, methodisch, indem er die objektivierende Haltung der reinen Betrachtung einnimmt, die dem Schönen gegenüber die einzig angemessene ist. So bezeichnen diese beiden Verhaltungsweisen die Pole, zwischen denen seine Existenz sich bewegt.

Wohl gehen die Wege Goethes und Moritzens parallel von empfindsamem Leiden an der Welt zum Gewahrwerden einer neuen Harmonie zwischen Geist und Welt. Allein gerade die Wertherinterpretation Moritzens zeigt doch, durch welchen tiefen Graben die beiden Wege getrennt sind. Indem Moritz die Formqualitäten am Werther kenntlich macht, legt er den Finger auf jene Kraft der Selbstgestaltung, die Goethe befähigte, jene ursprünglich in ihm angelegte Harmonie herzustellen; wenn er eine Stelle im Werther auswählt, in der Goethes Naturgefühl schon die Struktur seiner im Zwiegespräch mit Moritz ausgebildeten Naturbetrachtung ahnen

---

[42]) Goethe über Moritz vgl. außer der Italienischen Reise W. A. 1, 53, S. 386; 47, S. 84, 41, S. 329. IV, 9, S. 77 f., S. 262. Moritz über Goethe vgl. Eyb. S. 217, 219, 232 u. ö. Reisen eines Deutschen in Italien, I, S. 148 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0077
gefördert durch die DFG

läßt, so kommt hier die eigentümliche Kontinuität von Goethes Lebensgang wunderbar zum Vorschein[43]). Für Moritz dagegen ist die Spannung, die zwischen der subjektivistischen Identifikation mit dem Menschen Werther und der objektiven Interpretation des Kunstwerks Werther besteht, das Zeugnis jenes Bruches in seiner Existenz, den der Versuch seiner Überwindung in der Ästhetik mehr offenbart als verhüllt.

Wenn nach seiner Lehre die Welt die Schönen sich erhebt auf den Leiden und Opfern untergegangener Völker und ihrer Helden, so gilt das auch für die Theorie des Schönen, die er selbst entwarf. Das Wort aus seiner Ästhetik, daß das Individuum dulden müsse, wenn die Gattung sich erheben solle, hat er mit dem Gehalt und Opfer seines Lebens erfüllt.

---

[43]) Vgl. E. Cassirer, Freiheit und Form, 1916, S. 281. — Die Vermutung, daß ein Grundmotiv der Metamorphosenlehre, die Goethe ja in Rom unter Moritzens fördernder Teilnahme niederschrieb, den Leitfaden der Interpretation des Wertherbriefes abgegeben haben könnte, sei hier wenigstens ausgesprochen: jener große Grundrhythmus von Systole und Diastole, der nicht bloß als Ausbreitung und Zusammenziehung die Gestalt der Pflanze bestimmt, sondern auf alles Lebendige übertragbar ist und schließlich und endlich auch für den Weg des Naturbetrachters gilt (s. Leisegang, Goethes Denken; Leipzig 1932, S. 112). Die Korrelation von Einzelnem und Ganzem, die in Deutschland seit Leibniz ein Motiv der philosophischen, seit Brockes auch der dichterischen Naturbetrachtung ist, kennt Moritz schon vor der Begegnung mit Goethe: „Gewöhne deinen Geist, beim Einzelnen das Ganze und in dem Ganzen stets das Einzelne zu denken“ (Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers, 1787, S. 20). Allein diese Korrelation auch als dynamischen Prozeß des Naturerlebens und der dichterischen Naturdarstellung zu sehen, wie es hier in der Folge von Erhebung und Niedersenkung geschieht, das kann vielleicht im Zusammenhang mit den Einsichten stehen, die Moritz im Zwiegespräch mit Goethe in dessen naturwissenschaftliche Arbeit gewonnen hat. Er wäre dann in der Tat der erste, der der Aufforderung Goethes, diese Idee auch auf andere Lebensgebiete anzuwenden, nachgekommen wäre (an die Frau von Stein, 8. 6. 87, Tageb. u. Briefe Goethes aus Italien, S. 311).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0078
gefördert durch die
DFG

Bemerkungen

Das architektonische Prinzip der Matthäuspassion J. S. Bachs.

Von

Wilhelm Lütge

Arnold Mendelssohn, der Großmeister der neuzeitlichen protestantischen Kirchenmusik, äußerte einmal in einem „Bekenntnis zu Bach“: „Erstaunlich, ja zunächst fast befremdlich erscheint es, wie sich in Bachs Musik das sozusagen mathematisch berechnende, konstruktiv kalkulierende Element neben demjenigen des Ausdrucks einer so tief und stark fühlenden Individualität ohne Störung des einen durch das andere betätigt. Aber eben durch die scharf rationelle Form erreicht Bach, daß der Ausdruck seiner subjektiven Empfindung sich als überindividuell, nämlich als ein Gesetzmäßiges, Objektives, Ewiges darstellt“.

Dieses Wort beweist, wie sehr der Darmstädter Meister vertraut war mit der Kunstanschauung jener in mehr als einer Hinsicht besonders merkwürdigen Epoche, die in der Kunstgeschichte als Zeitalter des Hochbarock und in der Geschichte der Philosophie als Zeitalter des Rationalismus bezeichnet wird und deren geistige Zielsetzung und künstlerisches Vermögen in der Philosophie eines Leibniz und in der Musik eines Bach ihren stärksten, faszinierendsten Ausdruck fanden.

So wie die Kunst einer jeden Epoche nur dann voll verstanden werden kann, wenn man sie begreift als Ausdruck ihres Weltempfindens, so öffnet sich das Verständnis für die letzte Wesenheit der Bachschen Musik nur dem, der zutiefst eindringt in die philosophischen, d. h. allgemeinen geistigen Grundlagen des Bachschen Zeitalters. Zweifellos hätten manche der Umwege, oder gar Irrwege, die unsere Bachinterpreten gingen, vermieden werden können, hätten sie Goethes Wort „Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn“ wirklich beherzigt und demzufolge Bachs Wesen und Werk nicht mit Maßstäben gemessen, die wohl für das Zeitalter der Romantik brauchbar sind, gegenüber der Musik Bachs jedoch weitgehend versagen mußten.

Es ist hier nicht der Ort, einen Abriß der Musikanschauung des Barockzeitalters zu geben. Es soll nur kurz darauf hingewiesen werden, welche überragende Bedeutung jene Zeit der künstlerischen Form, auch der musikalischen Form, beilegte. Die Form ist für den Künstler des Barock nicht ein notwendiges Übel noch ein unangenehmer Zwang, sondern eine metaphysische Gegebenheit, eine im Metaphysischen begründete Forderung. Darüber darf uns das buntschillernde Wort „Rationalismus“, mit dem man jenes Zeitalter zu umschreiben versuchte, nicht hinwegtäuschen. Denn der Rationalismus des 18. Jahrhunderts, aus dem heraus der strenge Formensinn des Barock entstand, ist durchaus anderer Art als der Rationalismus oder besser Materialismus des 19. Jahrhunderts. Während dieses sich einer entgotteten Natur gegenüberstellt, sieht der Rationalismus des vorhergehenden Jahrhunderts in der Natur,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0079
gefördert durch die DFG

im Kosmos, in seiner strengen Gesetzmäßigkeit, nie etwas anderes als eine Gestaltwerdung, eine Manifestation der Gottesidee, als „der Gottheit lebendiges Kleid". Es ist aber etwas völlig anderes, ob ich glaube, es nur mit „Kraft und Stoff" zu tun zu haben, oder ob ich überzeugt bin, einer von Gott sinnvoll nach strengsten Gesetzen geordneten Welt gegenüberzustehen, in der es, wie Leibniz lehrt, überhaupt keine Materie gibt, sondern nur Manifestationen, Ausstrahlungen Gottes, und wenn demzufolge jeder Künstler es als eine geradezu religiöse Forderung betrachtet, seine Werke nach den gleichen oder adäquaten strengen Gesetzen zu gliedern, nach denen der Weltschöpfer den Kosmos ordnete.

Es ist kein Zweifel, daß der Künstler des Barock sich aus innerem Zwange unter dieses Gesetz stellte, das geboren war aus dem besonderen religiös-philosophischen Weltbild jener Epoche. Für ihn ist jede Form ein Gleichnis, ein Abbild des Ewigen, und dasjenige Kunstwerk schien ihm das vollkommenste zu sein, das am strengsten nach den gleichen rhythmischen Gesetzen gebildet war, die man staunend und anbetend als im Reiche der Natur herrschend festgestellt hatte. Das Kunstwerk als Mikrokosmos, ähnlich dem Menschen nur ein Abbild, ein Gleichnis des Makrokosmos! Das war die erschütternde, aufwühlend große Entdeckung jener Zeit; und es ist nicht unsere Sache, zu untersuchen, inwieweit diese Anschauung resp. Forderung richtig oder falsch war, sondern uns bleibt nur, zu erkennen, wie fruchtbar und schöpferisch dieser Glaube war. —

Der Wortführer des Musikerstandes jener Zeit, Werkmeister, führt im Anschluß an die Leibnizsche Philosophie, die ja keine Gedankenkonstruktion war, sondern die nur die von Allen geteilte religiös fundierte philosophische Weltanschauung jener Zeit zum klarsten Ausdruck brachte, die Musik zurück auf die ursprüngliche Freude an der Gesetzmäßigkeit, an der Harmonie der Zahlen. Somit stelle die Musik, erklärt er, nichts als eine „gute Ordnung" dar. Wenn diese gute Ordnung den Menschen durch die Musik vorgetragen werde, so erfreue sich der Mensch, weil ihm sein Ebenbild und die Weisheit Gottes dargestellt werde. Je vollkommener eine Ordnung sei, je strenger eine musikalische Form, desto schöner, gottnaher sei sie. Und so kommt er zu dem Satz: „Ein wohl proportionierter Mensch hat die musikalischen proportiones in seinen Gliedern. Musik ist also ein Spiegel der göttlichen Geschöpfe, ja, Gottes Ebenbild selbst, weil sie in solcher Form und Proportion wie der Mensch bestehet".

Hier wird also im Anschluß an die Leibnizsche Lehre die Forderung erhoben, daß eine musikalische Komposition am besten nach dem gleichen Formenprinzip zu gliedern sei, das den Bau des Mikrokosmos wie des „Mikrokosmos", also des menschlichen Körpers, beherrsche.

Wie sehr derartige Vorstellungen Allgemeingut des Bach-Zeitalters waren, davon geben zahlreiche ähnliche Äußerungen damaliger Theoretiker und Komponisten Kunde. Es ist ferner überaus bezeichnend, daß der Bachschüler Mizler eine „Musikalische Sozietät" gründen konnte, eine wissenschaftliche Gesellschaft, deren Präsident ein Mann wie Euler war, der Haendel als Ehrenmitglied und Bach als ordentliches Mitglied angehörten, der der Schöpfer der „Matthäuspassion" einige kunstvolle Kanons als „wissenschaftlichen Beitrag" widmete und die es sich zur Aufgabe machte, das Wesen der musikalischen Form, mit anderen Worten: den Zusammenhang zwischen Musik und Mathematik wissenschaftlich zu erforschen.

Jenes Grundgesetz aber, nach dem der Kosmos sowohl wie der menschliche Körper gegliedert ist, ist bekannt unter dem Namen „Der Goldene Schnitt" (vgl. die Forschungen von Luca Pacinoli, A. Zeising, Th. Fechner, J. Bochenek u. a., sowie die Bemühungen um die Erkenntnis dieses die gesamte antike Kunst völlig beherrschen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0080
gefördert durch die DFG

den formalästhetischen Prinzips von Lionardo da Vinci, Michelangelo und A. Dürer); es ist jenes „Schönheitsprinzip", das, wie Pacinoli 1509 erklärt, sowohl von Gott bei der Erschaffung der Welt angewandt worden sei, wie es von den Künstlern infolge göttlicher Eingebung bei ihren Schöpfungen befolgt würde[1]).

Ich muß es mir versagen, an dieser Stelle die Fülle der Probleme, die hier auftauchen, auch nur zu umreißen. Es soll hier nur darauf hingewiesen werden, daß das Prinzip des Goldenen Schnittes bei der formalen Gliederung der Kompositionen Bachs gleichfalls eine überraschend bedeutsame, bisher völlig übersehene Rolle spielt, womit ein wesentlicher Beitrag geleistet sein dürfte zur Erkenntnis der formalen Seite — und nur mit dieser haben wir es hier zu tun — der Bachschen Musik. Und zwar beherrscht dieses architektonische Prinzip den Bau der Matthäuspassion im kleinen wie im großen, wobei es vielfach verknüpft ist mit dem Prinzip des vollkommenen Gleichgewichtes (1 : 1) sowie mit dem Prinzip der Teilung nach dem Verhältnis 1 : 2 resp. 2 : 1.

Es muß einer späteren ausführlichen Arbeit vorbehalten bleiben, die Matthäuspassion in allen ihren Teilen genau zu analysieren. Manche vielleicht wertvollen Beobachtungen müssen also unter den Tisch fallen. Wir beschränken uns hier darauf, einige Arien und Chorsätze gleichsam als Beispiele herauszugreifen und ihre formale Gestaltung näher zu betrachten. Diese Tonstücke sind entweder in der Form der italienischen Arie oder in der von Bach besonders bevorzugten deutschen Form des Bar gehalten. Die Form der italienischen Arie resp. der Da Capo-Arie, mit der wir es meistens zu tun haben, ist bekannt. In einem Bar sollen sich beiden Stollen gleich oder musikalisch sehr ähnlich sein, während der Abgesang mehr oder weniger selbständig ist (AAB); demgegenüber besteht die Da Capo-Arie, mit der wir es meistens zu tun haben, aus einem A-Teil, der zum Schluß notengetreu oder leicht variiert wiederholt wird, während im mittleren B-Teil neue musikalische Gedanken auftauchen, die jedoch nicht selten, und zwar bei Bach meistens, thematisch aus dem A-Teil entwickelt werden (ABA).

Die Frage ist nun: Wie lang sollen, rein taktmäßig oder der Aufführungsdauer nach die Stollen im Verhältnis zum Abgesang resp. in den Arien der A-Teil zum B-Teil oder der A-Teil + B-Teil, also die eigentliche Arie, zum Da Capo-Teil sein? Und nach welchem Gesetz oder „innerem Rhythmus" regelt sich in Bar wie Arie die Gliederung in gesungene und instrumentale Partien (Vor-, Zwischen- und Nachspiele)? Die musikalischen Lehrbücher sagen darüber nichts Positives, und so weit ich sehe, existierte auch für die alten Meister keine hierauf bezügliche Regel, die allgemeine Gültigkeit gehabt hätte. Bach aber, und auch darin zeigt sich seine so oft gepriesene formengestaltende Kraft, sein Vermögen, längst gebräuchliche musikalische Schemata in eine so reife, abgeklärte Form zu bringen, daß wir sie als „objektiv", als schlechthin vollendet, empfinden, gliedert in der „Matthäuspassion" — und auch anderwärts — seine Arien und Bare nach jenem reifsten ästhetisch befriedigendsten Prinzip: nach dem Goldenen Schnitt. Dieses Verhältnis ist nicht etwa nur gelegentlich oder annähernd getroffen, sondern zumeist mit mathematisch exakter Klarheit. Nehmen wir als Beispiel die ersten Sopranarie des 1. Teiles, „Blute nur". Die eigentliche Arie ist 45 Takte lang, und zwar zählt der A-Teil 28, der B-Teil 17 Takte; der Da Capo-Teil, in diesem Falle eine notengetreue Wiederholung des A-Teiles, mißt 28 Takte. Wir haben also das Verhältnis 28 : 45 gleich 45 : 73.

---

[1]) Dieses Prinzip läßt sich mathematisch mit der folgenden Formel ausdrücken: Der kleinere Teil verhält sich zum größeren wie der größere zum Ganzen. In Zahlen: 4,96 : 8,04 = 8.04 : 13 (annähernd).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0081
gefördert durch die DFG

Das aber ist, auf einen winzigen Bruchteil, genau das Verhältnis des Goldenen Schnittes. — Ebenso steht der B-Teil der Arie zum A-Teil resp. zum Da Capo-Teil allein im Verhältnis des Goldenen Schnittes:

17 : 28 gleich 28 : 45.

(Das Mathematisch genaue Verhältnis wäre $17^1/_3 : 27^2/_3$ gleich $27^2/_3 : 45$.)

In den folgenden Analysen sollen Abweichungen vom Goldenen Schnitt-Verhältnis, die nur den Bruchteil eines Taktes ausmachen, im allgemeinen nicht erwähnt werden. Denn selbst, wenn wir annehmen wollen, daß Bach bewußt zum architektonischen Prinzip des Goldenen Schnittes gegriffen habe, so wäre es absurd, annehmen zu wollen, daß es ihm darauf angekommen wäre, jenes Verhältnis, das sich an sich ja überhaupt nicht genau in Zahlen wiedergeben läßt, weil es sich um einen sog. unendlichen Bruch handelt, jeweils mit mathematischer Exaktheit anzuwenden. Es kann ihm höchstens auf die Sinnfälligkeit dieses Gliederungsgesetzes, auf seinen seltsamen, unerklärlichen, ästhetisch in höchstem Grade befriedigenden Reiz angekommen sein.) —

Für den Hörer gliedert sich jedoch eine Arie nicht nur in die Teile ABA, sondern sie stellt sich ihm auch als musikalisches Gebilde dar, das sich aus gesungenen und rein instrumentalen Partien zusammensetzt. Wenn wir uns nach dieser Richtung die Arie analysieren, so ergibt sich folgendes Bild:

A-Teil:

Instrum. Einleitung:	8 Takte
Gesang:	¾ Takt
Instrumental:	1¼ Takt
Gesang:	¾ Takt
Instrumental:	1¼ Takt
Gesang:	8½ Takte
Instrumental:	7½ Takte

Also: Gesang 10 Takte, Instrumental 18 Takte, gleich 28 Takte.

B-Teil:

Gesang: im ganzen	15½ Takte
Instrumental:	1½ Takte
	17 Takte

Der B-Teil weist also nur ganz kurze Zwischenspiele, und zwar zwei (in Takt 36 und 38), auf; man mag nach Belieben diese kurzen Zwischenspiele als solche werten oder sie auch als einfache Atempausen betrachten.

Der Da Capo-Teil entspricht genau dem A-Teil.

Es ergeben sich also die folgenden formalen Beziehungen:

1. Die eigentliche Arie (A + B) steht, was ihre formale Gliederung angeht, zum Da Capo-Teil im Verhältnis des Goldenen Schnittes.
2. Ebenso steht der A-Teil zum B-Teil im Verhältnis des Goldenen Schnittes.
3. Im A-Teil (wie im Da Capo-Teil) gliedern sich gesungene Partien und instrumentale Partien gleichfalls nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes:

10 : 18 gleich 18 : 28

(mathematisch genau: $10^2/_3 : 17^1/_3$ gleich $17^1/_3 : 28$).

Darüber hinaus aber findet sich in der Arie ein ziemlich vollkommenes Gleichgewichtsverhältnis zwischen den gesungenen und den instrumentalen Partien; denn die Gesangsstimme ertönt in 10 + 15½ + 10 gleich 35½ Takten, während die instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele 18 + 1½ + 18 gleich 37½ einnehmen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0082
gefördert durch die DFG

Falls man die beiden kurzen instrumentalen Zwischenspiele nicht als solche, sondern als einfache Atempause bewerten will, so würde man zu einem noch vollkommeneren Gleichgewichtsverhältnis kommen.

Als weiteres Beispiel nehmen wir die bekannte „Erbarme Dich"-Arie des 2. Passionsteiles. Wir können uns kürzer fassen. Die Arie gliedert sich folgendermaßen:

A-Teil		B-Teil	
Instrumentale Einleitung:	8 Takte	Instrumentale Einleitung:	4 Takte
Gesang:	14 Takte	Gesang:	6 Takte
	22 Takte		10 Takte

Da Capo-Teil (variiert)

Instrumentale Überleitung:	1 Takt
Gesang:	14 Takte
Instrumentales Nachspiel:	7 Takte
	22 Takte

Es ergibt sich also:

1. Der Da Capo-Teil weist, obwohl variiert, die gleiche Länge auf wie der A-Teil (Prinzip des Gleichgewichtes).
2. Die Arie (A + B) steht zum Da Capo-Teil im Verhältnis des Goldenen Schnittes:

   22 : 32 gleich 32 : 54

   (das Verhältnis wäre mathematisch genau 21 : 33 gleich 33 : 54).

   Will man die instrumentale Überleitung vom B-Teil zum Da Capo-Teil zum B-Teil hinzurechnen, so würden sich dieses mathematisch exakte Verhältnis ergeben.
3. Hinsichtlich der Gesamtverteilung der instrumentalen und der gesungenen Partien ergibt sich gleichfalls das fast genaue Verhältnis des Goldenen Schnittes:

   20 : 34 gleich 34 : 54

   (mathematisch genau: 21 : 33 gleich 33 : 54).
4. Sowohl im A-Teil wie im Da Capo-Teil besteht das Verhältnis des Goldenen Schnittes zwischen den gesungenen und den instrumentalen Partien:

   8 : 14 gleich 14 : 22

   (mathematisch genau: 8½ : 13½ gleich 13½ : 22).

Es würde zu weit führen, alle Arien der Matthäuspassion in der gleichen Weise zu analysieren. Der interessierte Leser, der auf diesem Wege weitergeht, wird finden, daß allen Arien entweder hinsichtlich ihrer formalen Gliederung oder hinsichtlich ihrer Unterteilung in rein instrumentale und in gesungene Partien, meist jedoch in doppelter Hinsicht das architektonische Prinzip des Goldenen Schnittes zugrunde liegt. Zumeist findet sich außerdem eine Verschmelzung dieses Prinzipes mit dem Gleichgewichtsprinzip, wie wir es in der Arie „Blute nur" fanden. Der nachforschende Leser wird auch finden, daß ich keineswegs die beiden oben analysierten Arien ausgesucht habe, weil in ihnen die „Rechnung" besonders „glatt" aufginge; sie wurden vielmehr gewählt, weil sie deutlich zeigen, welch unendlich verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten auch dann bleiben, wenn das gleiche architektonische Prinzip angewandt wird. In der Tat weist jede Arie hinsichtlich ihrer Architektur ein vollkommen verschiedenes Gesicht auf, nicht eine gleicht der anderen.

Eine Ausnahme macht nur die Arie mit Chor „Sehet, Jesus hat die Hand", die ihrer Form nach auch keine italienische Arie ist; hier lassen sich keinerlei Goldene Schnitt-Verhältnisse feststellen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0083
gefördert durch die DFG

Wir wenden uns nunmehr den drei großen Chorsätzen der Passion zu, und zwar betrachten wir zunächst den Schlußchor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“, weil hier die Verhältnisse am klarsten liegen. Dieser Chor wird hinsichtlich seiner Form gewöhnlich als Da Capo-Arie bezeichnet. Meiner Meinung nach zu Unrecht. Es handelt sich vielmehr um einen „Reprisen-Bar“ — einen Ausdruck, den A. Lorenz in die musikwissenschaftliche Terminologie einführte —, nur daß zum Schluß nicht ein Stollen wiederholt wird, sondern beide Stollen. Insofern könnte man vielleicht von einer Verschmelzung von Barform und Arienform (Bogenform) sprechen, und da in den großen Tonsätzen der Passion diese beiden Formen vor allem angewandt werden, wirkt es geradezu symbolhaft, wenn Bach an den Schluß der Passion einen Tonsatz stellt, in dem beide Formen zu einer Einheit verschmolzen werden.

Der Schlußchor gliedert sich folgendermaßen:

1. Stollen		2. Stollen (eine Sext tiefer)	
Instrumentale Einleitung:	12 Takte	Instrumentale Einleitung:	12 Takte
Chor:	12 Takte	Chor:	12 Takte
	24 Takte		24 Takte

Abgesang

Chor: 32 Takte

Der 1. Reprisenstollen gleicht dem 1. Stollen, der 2. Reprisenstollen dem 2. Stollen. Es ergibt sich also:

1. Beide Stollen, ebenso die beiden Reprisenstollen, stehen zum Abgesang im Verhältnis des Goldenen Schnittes:

   80 : 48 gleich 48 : 32

   (mathematisch genau: 80 : 49 gleich 49 : 31).

2. Der eigentliche Bar steht zu den beiden Reprisenstollen im Verhältnis des Goldenen Schnittes:

   128 : 80 gleich 80 : 48

   (mathematisch genau: 128 : 79 gleich 79 : 49).

3. In genau dem gleichen Verhältnis stehen, im Hinblick auf den Gesamtchor, die instrumentalen Partien zu den Chorpartien.
4. In jedem Stollen herrscht ein absolutes Gleichgewicht zwischen den instrumentalen und den choralen Partien; ebenso zwischen den beiden Stollenpaaren.

Erheblich komplizierter ist die Gliederung der Choralvariation „O Mensch bewein dein Sünde groß“, bekanntlich das am frühesten entstandene Glied der Passion, ein Chorsatz gewaltigsten Ausmaßes, den Bach bei der letzten Überarbeitung des Werkes als Schlußchor dem 1. Teile anfügte. Er ist, im Anschluß an den ihm zugrunde liegenden Choral, in der Barform gehalten, ist nur, falls man die instrumentelle Einleitung zum 1. Stollen als Einleitung zu diesem und nicht als Einleitung zum ganzen Bar betrachten will, insofern unregelmäßig, als der 2. Stollen erheblich kürzer ist als der erste.

Der Bar gliedert sich folgendermaßen:

1. Stollen

Instr. Einleitung:	16½ Takte
Chor:	5¾ Takte
Instr.:	1¼ Takte
Chor:	3¼ Takte
Instr.:	1¾ Takte
Chor:	3¾ Takte
	32¼ Takte, davon 19½ instrumental und 12¾ choral.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0084
gefördert durch die DFG

2. Stollen

Instr. Einleitung:	2¼ Takte
Chor:	3¾ Takte
Instr.:	1¼ Takte
Chor:	3¼ Takte
Instr.:	1¾ Takte
Chor	3¾ Takte
	16 Takte, davon 5¼ instrumental, 10¾ choral.

Abgesang

Instrumental:	7¼ Takte
Choral:	3¾ Takte
Instr.:	1¼ Takte
Choral:	6¼ Takte
Instr.:	1¼ Takte
Choral:	4¼ Takte
Instr.:	2¼ Takte
Choral:	9¾ Takte
Instr.:	3¾ Takte
Choral:	7¼ Takte
Nachspiel	3¾ Takte
	50¾ Takte, davon 19½ instrumental, 31¼ choral.

Es ergeben sich also folgende Tatsachen:

1. Der 1. Stollen ist hinsichtlich seiner Gliederung in chorale und instrumentale Partien genau nach dem Goldenen Schnitt gestaltet:

   12¾ : 19½ gleich 19½ : 32¼.

2. Der 2. Stollen ist in sich nach dem gleichen Grundsatz gegliedert:

   5¼ : 10¾ gleich 10¾ : 16
   (mathematisch genau: 6 : 10 gleich 10 : 16).

3. Desgleichen der Abgesang (genau):

   19½ : 31¼ gleich 31¼ : 50¾.

4. Der erste Stollen ist doppelt so lang wie der zweite. (Will man die 16 Takte Vorspiel nicht als Einleitung zum 1. Stollen, sondern zum ganzen Bar ansehen, so wären diese Einleitung und die beiden Stollen gleich lang: je 16 Takte.)

5. Der Abgesang steht zum 1. Stollen (einschließlich instrum. Einleitung) im Verhältnis des Goldenen Schnittes:

   32¼ : 50¾ gleich 50¾ : 83
   (mathematisch genau: 31¾ : 51¼ gleich 51¼ : 83).

   (Will man die instrum. Einleitung nicht zum 1. Stollen rechnen, so stünde der Abgesang im Goldenen Schnitt-Verhältnis zu den beiden Stollen; die Zahlen bleiben die gleichen.)

6. Die beiden Stollen sind fast genau so lang wie der Abgesang (Prinzip des Gleichgewichtes): 48¼ : 50¾ Takten. (Will man das Nachspiel zum Abgesang, das zum Eingangsthema zurückführt, nicht zum Abgesang rechnen, so wäre das Gleichgewicht vollkommen.)

7. Vielleicht ist es erlaubt, auch auf folgende interessante formale Beziehung hinzuweisen: Der 1. Stollen und der Abgesang haben die gleiche Anzahl rein instrumentaler Takte: je 19½; diese 19½ stehen aber, wie wir sahen, nach

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0085
gefördert durch die DFG

beiden Seiten hin in einem Goldenen Schnitt-Verhältnis: nach „unten“ hin zu 12¾ — das ist die Zahl der Chortakte im 1. Stollen —, und nach „oben“ hin zu 31¼; so lang sind die choralen Partien im Abgesang.

8. Im ganzen gesehen besteht in der Choralvariation keinerlei formale Beziehung zwischen den instrumentalen und choralen Partien.

Wir wenden uns nunmehr dem Eingangschor der Matthäuspassion zu, dessen Aufbau besonders kompliziert ist. Auch er ist, worauf A. Lorenz schon aufmerksam gemacht hat, in der Barform gehalten, trotz der Verzerrungen in seinem Großrhythmus. So ist z. B. der 2. Stollen erheblich kürzer als der erste, während in den beiden bisher betrachteten Bar-Chören die beiden Stollen im Gleichgewicht gehalten waren. Weitere Verzerrungen werden noch zur Sprache kommen. Wenn dieser Chor einen sehr viel dynamischeren Charakter trägt als die beiden anderen, insbesondere als der Schlußchor der Passion, ein Eindruck, der sich jedem Hörer sofort aufdrängt, so trägt dazu die Unregelmäßigkeit seiner formalen Gestaltung, die an die ekstatisch verzerrten Gebärden gotischer und barocker Plastiken erinnert, zweifellos bei. Doch über die hier auftauchenden Probleme soll später im Zusammenhang Einiges gesagt werden. — Es ist offensichtlich, daß die 16 Takte umfassende instrumentale Einleitung als Vorspiel zum ganzen Chor anzusehen ist und nicht als Vorspiel zum 1. Stollen. Dafür sprechen eine ganze Reihe musikalischer Gründe, die hier nicht aufgezählt zu werden brauchen. Im Gegensatz dazu hat im Schlußchor der Passion jeder der vier Stollen seine eigene, jeweils 12 Takte umfassende instrumentale Einleitung, während in der Choralvariation „O Mensch“ beide Möglichkeiten offen standen und demnach in der Analyse beide berücksichtigt wurden. Ferner sind im Eingangschor, zum Unterschied von den beiden anderen Chören, die instrumentalen Zwischenspiele, die den 1. Stollen mit dem 2. resp. den 2. Stollen mit dem Abgesang verbinden, nicht als Vorspiele anzusehen, sondern als Nachspiele zum 1. resp. 2. Stollen; sie gehören jeweils zum musikalischen Bereich der vorhergehenden Chorstollen und leiten erst am Schluß — besonders unvermittelt bei der Überleitung zum Abgesang — zum Kommenden über. Und schließlich ist beachtenswert, daß der Choral „O Lamm Gottes“ in einer ganz anderen Weise in den Eingangschor eingebaut ist als die Choralmelodie „O Mensch“ in den Schlußchor des ersten Teiles. Der Unterschied liegt so auf der Hand, daß in diesem Zusammenhange nichts weiter darüber gesagt zu werden braucht, so interessante Bemerkungen dazu an sich auch zu machen wären.

Betrachten wir nunmehr den „Grundriß“ des Eingangschores:

Instrumentale Einleitung	16 Takte	16
1. Stollen:		
Chor mit Cantus firmus 5¼, ohne ihn 16 Takte	21¼ Takte	
Instr. Nachspiel	4 Takte	25¼
2. Stollen		
Chor mit Cantus firmus 5¼, ohne ihn 4¾ Takte	10 Takte	
Instr. Nachspiel	5 Takte	15
Abgesang:		
Instr. Zwischenspiele 1½ + 3 + 1¾ Takte .	6¼ Takte	
Chor mit Cantus firmus 9, ohne ihn 9¾ Takte	18¾ Takte	25
Coda (variierter Reprisenstollen)		
Chor (ohne Cantus firmus)	8¾ Takte	8¾
		90 Takte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0086
gefördert durch die DFG

Also:

1. In der Cantus firmus-Melodie, die einen Bar darstellt, steht jeder der beiden Stollen im Verhältnis des Goldenen Schnittes zum Abgesang:

   (zweimal) 5¼ : 9 gleich 9 : 14¼.

2. Ebenso stehen die beiden Chorstollen, im ganzen gesehen, zueinander im Verhältnis des Goldenen Schnittes:

   40¼ : 25¼ gleich 25¼ : 15.

3. Im gleichen Verhältnis stehen beide Stollen zum Abgesang:

   65¼ : 40¼ gleich 40¼ : 25.

4. Die instrumentale Einleitung plus beide Stollen stehen im Goldenen Schnitt-Verhältnis zum Abgesang plus Coda:

   90 : 56¼ gleich 56¼ : 33¾

   (mathematisch genau: 90 : 55¾ gleich 55¾ : 34¼).

5. Die Instrumentale Einleitung plus 1. Stollen steht im Goldenen Schnitt-Verhältnis zum Abgesang:

   66¼ : 41¼ gleich 41¼ : 25

   (mathematisch genau: 66¼ : 41 gleich 41 : 25¼).

6. Hinsichtlich der Gesamtverteilung der instrumentalen und der choralen Partien besteht weder das Goldene Schnitt-Verhältnis noch ein Gleichgewichtsverhältnis. Das genaue Goldene Schnitt-Verhältnis würde sich jedoch ergeben, wenn man die Coda außer Betracht läßt:

   81¼ : 50 gleich 50 : 31¼.

Es könnte vielleicht noch darauf hingewiesen werden, daß ein Gleichgewichtsverhältnis besteht zwischen dem 1. Stollen und dem Abgesang (25¼ resp. 25 Takte); ferner darauf, daß ein ähnliches Gleichgewichtsverhältnis im Abgesang besteht hinsichtlich der Verteilung der vom Cantus firmus überstrahlten und der ohne ihn erklingenden Takte (9 resp. 9¾), während sich innerhalb der beiden Stollen beide Arten von Chorpartien nach dem Verhältnis 1 : 2 gliedern (10½ : 20¾ Takten). Nach dem gleichen Verhältnis gliedern sich die Chortakte im Abgesang, wenn man die Coda mit hinzurechnen will (9 : 18½ Takten).

Es ergibt sich also, daß auch dieser Chor hinsichtlich seiner Architektonik auf dem Prinzip des Goldenen Schnittes aufgebaut ist, wenn auch auf Grund der Tatsachen, daß der 2. Stollen erheblich kürzer ist als der 1. und daß die Coda — als variierter Reprisenstollen — in keinem Verhältnis zu den beiden Hauptstollen steht, die Verhältnisse sehr viel komplizierter liegen als in dem apollinisch klaren, zu einem großen Bogen abgerundeten Schlußchor der Passion, der von einer beispiellosen Regelmäßigkeit in seinem musikalischen Aufbau und seiner Architektur ist.

Damit ist wieder das Problem „Inhalt und Form“ angeschnitten, von dem wir ausgegangen waren. Eine genaue Betrachtung der einzelnen Tonstücke der Passion — detaillierte Vergleiche zu führen würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten — ergibt, daß die Arien bzw. Chöre in formaler Hinsicht um so übersichtlicher, einheitlicher und geschlossener gestaltet sind, je einheitlicher ihr symbolischer resp. gefühlsmäßiger Gehalt, je „statischer“ die in ihm zum Ausdruck kommende Empfindung ist. Der Schlußchor der Passion, das spürt jeder Hörer, bringt einen „Seinszustand“, eine gebändigte Trauer der Gemeinde zum Ausdruck, durch die die Ostergewißheit bereits hindurchschimmert. Nichts von Verzweiflung, Ekstase oder leidenschaftlichem Schmerz, sondern eine Wehmut, die sich bereits hat trösten lassen. Hätte Bach jene andere Trauer zum Ausdruck bringen wollen, er hätte eine andere Form suchen müs-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0087
gefördert durch die
DFG

sen und gefunden, so wie der Eingangschor, gemäß seinem ganz anderen Gehalt, eine ganz andere Formgebung — es gibt keine Bachsche Musik ohne strengste Form — erfahren hat. Der Eingangschor ist durchzittert von einer ungeheuren Dynamik; gewaltig drängt die Musik vorwärts, selbst die Coda bringt kein Abklingen der ungeheuren Spannung. Diese dionysisch-ekstatische Musik hätte sich nicht in die klaren Formen pressen lassen, die dem Schlußchor angemessen sind; ihrem Gehalt mußte Rechnung getragen werden durch eine verzerrtere, kompliziertere Architektur, die auch dem aufmerksamen Hörer kaum bewußt wird, die die Bewegung betont und keine Atempausen läßt. Der Unterschied zwischen dem Schlußchor und dem Eingangschor ist, auch hinsichtlich der reinen Formengebung, der Unterschied zwischen Ruhe und Bewegung. — Vielleicht wird auch der bisher skeptische Leser jetzt erkennen, welche auch für die musikalische Praxis wertvollen Erkenntnisse wirklich genaue formale Untersuchungen haben.

Wenn wir jetzt einen kurzen Blick auf die Architektonik der beiden Teile der Passion werfen wollen, so müssen wir uns zunächst darüber klar werden, nach welchen Gesichtspunkten diese beiden Teile gegliedert sind. Es scheint mir keine andere Gliederung möglich zu sein als die nach Szenen, nach den einzelnen Etappen des Leidensweges Christi, wie ihn Matthäus uns schildert resp. wie Bach und Pikander sie herausgearbeitet haben. Die Abgrenzung der einzelnen Szenen hat Bach selbst vorgenommen und zwar insofern, als er die einzelnen Szenen — und das ist sein eigenstes Werk — jeweils durch einen Choral trennt resp. verknüpft. Diese Choralstrophen bringen die Anteilnahme der Gemeinde resp. der Christenheit zum Ausdruck, mit der diese die einzelnen Etappen des Leidensweges begleitet, und wenn Bach zu einer Einteilung in 14 verschiedene Szenen kommt, so können wir darin zweifellos eine symbolische Hindeutung auf die alte Vorstellung von den 14 Stationen des Kreuzweges erblicken, eine fromme Vorstellung, die damals auch im protestantischen Kirchenvolk durchaus lebendig war.

Sechs dieser 14 Szenen stehen im ersten, acht im zweiten Teil der Passion.

Die erste Szene, abgeschlossen durch den Choral „Herzliebster Jesu", bringt Jesu Verkündigung seines Leidens und Sterbens.

In der zweiten Szene, die durch den Choral „Ich bin's" abgeschlossen wird, ist der Weg von Bethanien nach Jerusalem geschildert; eingeflochten sind darin die Berichte von der Verschwörung der Hohenpriester und vom Abfall des Judas. Wir wollen diese Szene „Weg nach Jerusalem" nennen.

Es schließt sich die Abendmahlsszene an, an deren Ende der Choral „Erkenne mich, mein Hüter" erklingt, die erste Choralstrophe, die auf die Melodie des Hauptchorals „O Haupt voll Blut und Wunden" gesungen wird.

Ihr folgt die kurze, aber wichtige Petrus-Szene, deren symbolische Bedeutung in den Zeiten Bachs noch erheblich inniger empfunden worden sein dürfte, als das heute der Fall ist. Auch diese Szene wird abgeschlossen durch einen Vers aus dem Passionschoral („Ich will hier bei dir stehen"). Diese durch zwei Verse aus dem Hauptchoral besonders hervorgehobene Petrus-Szene steht im Zentrum des 1. Passionsteiles.

Es schließt sich die Gethsemane-Szene an, abgeschlossen durch den Choral „Was mein Gott will". Mit ihr beginnt die zweite Hälfte des 1. Passionsteiles. Gleich zu ihrem Beginn ertönt das Rezitativ „O Schmerz", in das Bach den Choralvers „Was ist die Ursach aller solcher Plagen?" hineinverwoben hat. Die beiden einzigen Fälle in der Passion, in denen Bach einen Choral nicht für sich erklingen läßt, sondern ihn mit einer Pikanderdichtung verknüpft, finden sich also am Beginn der ersten Hälfte dieses Passionsteiles (Der Eingangschor „Kommt, ihr Töchter", mit der Choralmelodie „O Lamm Gottes"), und hier am Beginn der zweiten Hälfte. Die analoge Bedeu-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0088
gefördert durch die DFG

tung dieser beiden Momente für die Architektur der Passion wird also von Bach selbst unterstrichen.

Wenn wir nun an die Untersuchung der Frage herantreten, ob und gegebenenfalls welche großrhythmischen Gesetze den Bau dieses Passionsteiles bestimmen, so muß von vorneherein betont werden, daß ein Abwägen nach Takteinheiten, wie es innerhalb eines Tonstückes geschehen kann, nur sehr bedingt, zumindest jedoch nur mit großer Vorsicht angewandt werden kann, selbst wenn man in Rechnung stellt, daß die überwiegende Mehrheit aller Tonstücke der Passion in einem ruhigen Viervierteltakt steht, die Zahl der Tonstücke mit abweichendem Tempo oder Taktmaß verhältnismäßig sehr gering ist. Es gibt nur einen wirklich zuverlässigen Maßstab: die Aufführungsdauer.

Hier aber erhebt sich eine Schwierigkeit, die nicht leicht zu überwinden ist: Es besteht nämlich in der Frage der Bachtempi auch unter unseren berufensten Bachinterpreten keine einheitliche Auffassung. Ich möchte deshalb, um jede Voreiligkeit zu vermeiden, die Ergebnisse meiner bisherigen Untersuchungen, aus denen hervorzugehen scheint, daß sich die einzelnen Szenen und Szenengruppen hinsichtlich ihrer Taktlängen wie auch ihrer Aufführungsdauer vollkommen decken, vorläufig noch nicht veröffentlichen, sondern mich darauf beschränken, auf die folgenden Tatsachen hinzuweisen:

Der erste Teil der Passion gliedert sich, wie wir sahen, in 6 Szenen, von denen die beiden letzten (Jesus in Gethsemane und Jesu Gefangennahme) inhaltlich eng zusammengehören, also eine Gruppe bilden[1]). Desgleichen bilden die 3 ersten Szenen (Todankündigung, Weg nach Jerusalem und Abendmahl) gleichfalls eine Szenengruppe. Sie handeln von Jesu Vorbereitungen auf seinen Opfergang. Zwischen diese beiden Szenengruppen ist die kurze, aber wichtige Petrusszene eingeschoben, die in jeder Hinsicht das Zentrum des 1. Passionsteiles bildet. Bach hebt dieses Zentrum bedeutungsvoll hervor, indem er es umrahmt von den beiden einzigen Strophen des Hauptpassionschorales, die im ersten Teile ertönen. Es besteht nun ein weitgehendes, um nicht zu sagen völliges Gleichgewicht zwischen den beiden Szenengruppen vor und nach dem Zentrum: Die erste Szenengruppe umfaßt 632, die zweite 658 Takte, wobei das Schwergewicht des Eingangschores ($^{12}/_{8}$ Takt) zu bedenken ist. (Rein taktmäßig würde also die Mitte des Passionsteiles in den Choralvers „Ich will hier bei dir stehen", mit dem die Petrusszene abgeschlossen wird, fallen.) — Wenn wir ferner bedenken, daß Bach mit sorgsamer Hand in jede der beiden Hälften 4 Choralverse, 2 Rezitative und 4 Arien stellt, so kann wohl kein Zweifel bestehen, daß die Ausgeglichenheit der beiden Szenengruppen nicht auf einen Zufall zurückzuführen ist. —

Sehr viel kunstvoller noch und großartiger ist jedoch der zweite Teil der Matthäuspassion gegliedert.

Dieser Teil enthält die folgenden acht Szenen:

1. Das erste, ergebnislose Verhör vor den Hohenpriestern, abgeschlossen durch den Choralvers „Mir hat die Welt trüglich gericht'".
2. Zweites Verhör und Verurteilung durch die Hohenpriester auf Grund der Aussagen der beiden falschen Zeugen. Abgeschlossen durch den Choralvers „Wer hat dich so geschlagen?"

---

[1]) Vgl. zum folgenden den beigegebenen Grundriß des 1. Passionsteiles. Es sind im Grundriß der Übersichtlichkeit halber nur die Choräle und die Tonstücke auf Pikandertext angegeben; selbstverständlich wurden bei der Längenberechnung jedoch auch die Rezitative und Chöre auf Bibeltext berücksichtigt. „C" bedeutet Chor, „Ch" = Choral, „R" = Rezitativ und „A" = Arie.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0089
gefördert durch die DFG

Kommt, ihr Töchter
(O Lamm Gottes)

Herzliebster Jesu

Du lieber Heiland Du
Buß und Reu

Blute nur, du liebes Herz

Ich bin's, ich sollte büßen

Wiewohl mein Herz
Ich will dir mein Herze schenken

Erkenne mich, mein Hüter

Ich will hier bei dir stehen

O Schmerz!
(Was ist die Ursach aller solcher Plagen?)

Ich will bei meinem Jesu wachen
(So schlafen unsere Sünden ein)

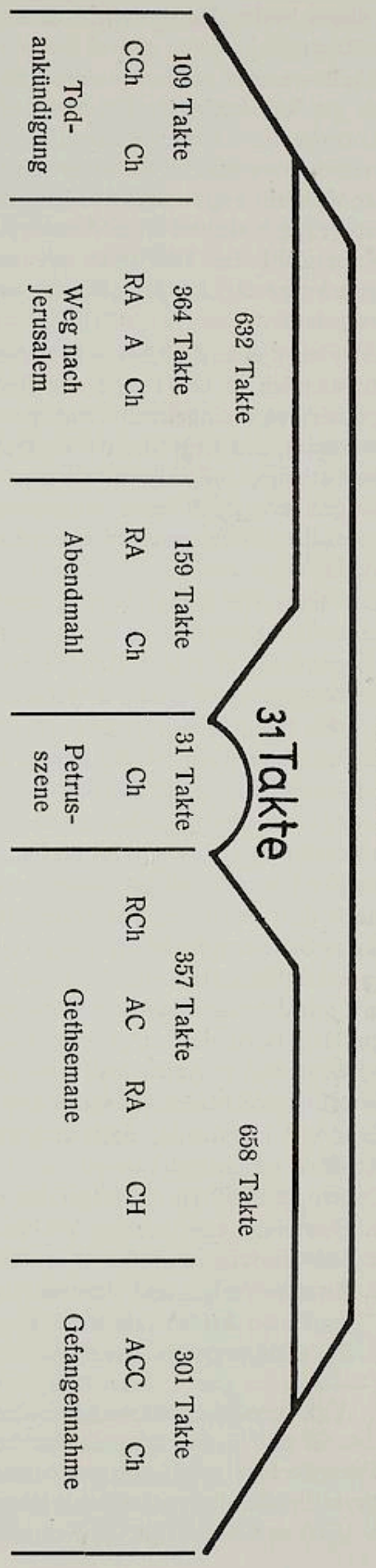
Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder
Gerne will ich mich bequemen

Was mein Gott will das g'scheh allzeit

So ist mein Jesus nun gefangen
(Laßt ihn, haltet, bindet nicht!)

Sind Blitze, sind Donner

O Mensch, bewein dein Sünde groß



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0090
gefördert durch die DFG

3. Petri Verleugnung, abgeschlossen durch den Choralvers „Bin ich gleich von dir gewichen".
4. Das Ende des Judas, abgeschlossen durch den Choralvers „Befiehl du deine Wege".
5. Verurteilung durch das Volk, abgeschlossen durch den Choralvers „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe".
6. Verurteilung durch Pilatus. Bach schließt diese Szene, in der Christi Schicksal endgültig entschieden wird, mit dem Choralvers „O Haupt voll Blut und Wunden" und fügt den Vers „Du edles Angesichte", der unverständlicherweise bei fast allen Aufführungen der Passion fortgelassen wird, im gleichen Choralsatze an.
7. Christus am Kreuz; bei seinem Tode wird der Vers „Wenn ich einmal soll scheiden" angestimmt.
8. Die Grablegung Christi, abgeschlossen durch den Schlußchor „Wir setzen uns mit Tränen nieder".

Während beim ersten Teil der Passion das architektonische Prinzip des vollkommenen Gleichgewichtes (1 : 1) vorherrschte, ergibt sich bei einer Untersuchung der Architektur des 2. Passionsteiles, daß dieser aufs strengste nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes gegliedert wurde.

Der ganze Teil mißt 1493 Takte. Diese gegebene Länge würde sich nach der Formel des Goldenen Schnittes gliedern in 923 resp. 570 Takte. Bezeichnen wir die Gesamtlänge mit „13", die Teillängen mit „8" resp. „5" (wobei betont werden soll, daß diese übliche aber ungenaue Formel des Goldenen Schnittes auf dem beigegebenen Schema, das ich zu den folgenden Ausführungen genau zu vergleichen bitte, nur der Einfachheit halber verzeichnet steht, während den Berechnungen selbst die mathematisch annähernd genaue Formel $13 : 8{,}04 = 8{,}04 : 4{,}96$ zugrunde gelegt wurde). Es fällt dann, vom ersten Takte dieses Teiles an gerechnet, das Ende des Bogens „8" (923 Takte) genau auf den letzten Takt des Choralverses „Du edles Angesichte", mit dem die Gemeinde das Todesurteil kommentiert; von hier bis zum Schluß der Passion sind es dann genau „5" (570 Takte). Seltsamerweise ergibt eine mit dem letzten Takt beginnende Teilung nach dem Goldenen Schnitt ein analoges Bild: Der hintere Bogen „8" trifft genau in den Choral „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe", mit denen Bach den Gefühlen Ausdruck gibt, die ihn resp. seine Gemeinde nach der Verdammung Christi durch das Volk beseelen; allerdings nicht genau in den letzten Takt, sondern in den dritten des genannten Choralverses. Der Bogen „5" führt dann von hier aus bis zum Beginn des Passionsteiles. Es kommt auf diese Weise eine „Differenz" von 8 Takten zustande, durch die jedoch, wenn man von einer Differenz überhaupt sprechen will, die Tatsache, daß jenes Prinzip auch hier herrscht, in keiner Weise berührt wird.

Logischerweise entspricht das von den beiden Bogen „5" ausgelassene und von den beiden Bogen „8" überschnittene Zentrum dem Verhältnis „3" (mathematisch genau: 3,07). Dieses Zentrum des 2. Passionsteiles, das die Verurteilung Christi durch Pilatus, also die eigentlich entscheidende Szene der ganzen Passionsgeschichte enthält, ist also umgeben von zwei taktmäßig gleichen oder doch fast gleichen Szenengruppen. Damit wird, wenn auch auf einer ganz anderen Basis, die formale Gestaltung des 1. Passionsteiles wieder aufgegriffen.

Es wäre noch manches über die weitere Untergliederung dieses Passionsteiles zu sagen, doch kann es sich in dieser Studie nur darum handeln, in großen Zügen auf das Wesentlichste hinzuweisen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0091
gefördert durch die DFG

Ach, wo ist mein Jesus hin?
(Wo ist denn dein Freund hingegangen?)

Mir hat die Welt trüglich gerich't

Mein Jesus schweigt
Geduld

Wer hat dich so geschlagen?

Erbarme dich

Bin ich gleich von dir gewichen

Gebt mir meinen Jesum wieder

Befiehl du deine Wege

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe

Er hat uns allen wohlgetan
Aus Liebe will mein Heiland sterben

Erbarm es Gott!
Können Tränen meiner Wangen

O Haupt voll Blut und Wunden
Du edles Angesichte

Ja freilich
Komm, süßes Kreuz

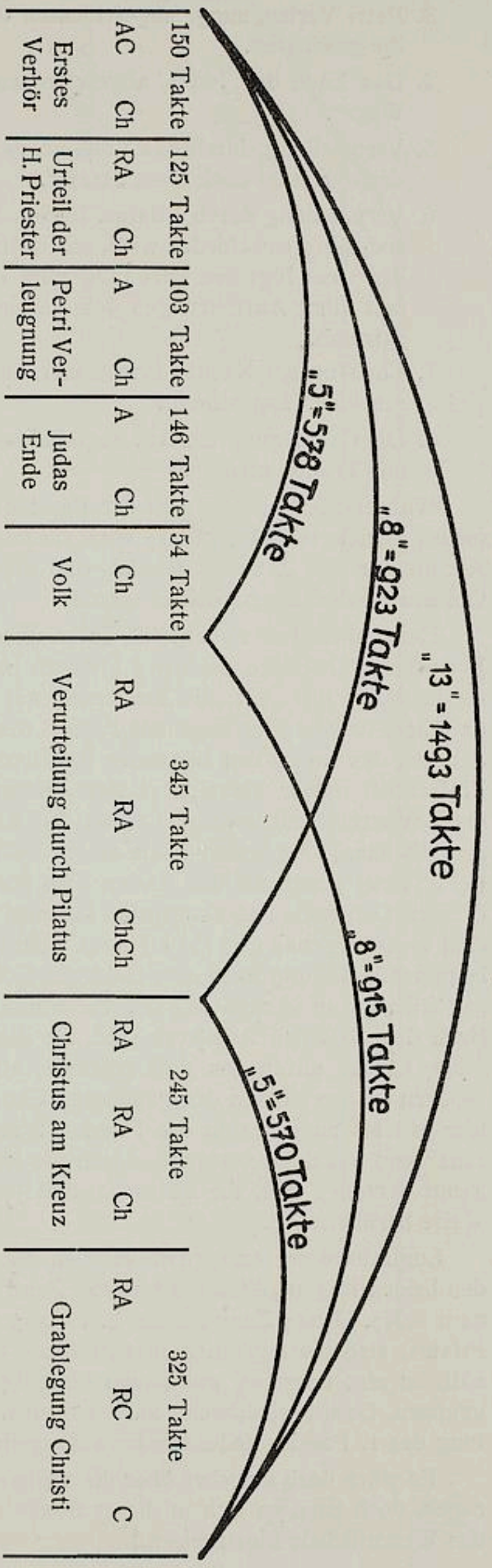
Ach Golgatha
Sehet, Jesus hat die Hand

Wann ich einmal soll scheiden

Am Abend, da es kühle war
Mache dich, mein Herze rein

Nun ist der Herr zur Ruh gebracht
(Mein Jesu, gute Nacht)

Wir setzen uns mit Tränen nieder



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0092
gefördert durch die DFG

Es herrscht also, wie wir sahen, im 1. Passionsteile das architektonische Prinzip des Gleichgewichtes vor, im 2. dagegen das Prinzip des Goldenen Schnittes.

Damit wird genau dem Charakter der beiden Teile entsprochen, deren erster mehr betrachtender, besinnlicher, „statischer" Natur ist, während der zweite sehr viel dramatischer, „dynamischer" ist. Es wäre also hier das gleiche zu sagen, was wir bei jenem Vergleich zwischen dem Einleitungschor und dem Schlußchor ausführten.

Insofern jedoch sind beide Teile analog gegliedert, als in beiden eine zentrale Szene, die für den gläubigen Christen eine besondere Bedeutung hat, die zudem durch Anhäufung von Chorälen resp. durch Umrahmung mit Versen aus dem Hauptpassionschoral ausgezeichnet ist, umrahmt wird von zwei Szenengruppen, die sich genau entsprechen. Wir dürfen also bekennen: Die Matthäuspassion ist auch hinsichtlich ihrer architektonischen Gestaltung ein Meisterwerk, ein vielleicht unerreichtes Meisterwerk in der Musik aller Zeiten und Völker. Sie ist gewachsen „nach dem Gesetz, wonach sie angetreten", d. h. die gleichen formalen Gestaltungsgesetze, die die Form der Choräle, Arien und Chöre bestimmten, beherrschen auch die formale Gliederung im großen. Das glaube ich erwiesen zu haben.

Es bleibt noch die Frage kurz zu erörtern, wie jene unerhört großartige Gestaltungskraft zu erklären ist und wie die Tatsache, daß Bachs Musik bei aller Künstlichkeit der Form nie konstruiert wirkt; und dazu die Frage: Hat Bach bewußt seine Matthäuspassion nach den architektonischen Prinzipien, die wir in ihr fanden, gefügt, oder war in ihm ein formaler Instinkt wirksam, wie er in keinem anderen Meister je wirksam war?

Es läßt sich auf diese Fragen nur die eine Antwort geben: Das wissen wir nicht. Und wir fügen hinzu: Selbst wenn wir etwas davon wüßten, wäre damit über den künstlerischen Rang Bachs nichts ausgesagt. Denn es ist letzten Endes bedeutungslos, ob sich ein Komponist bei der Ausarbeitung seiner Werke so hart plagen mußte wie etwa Beethoven, oder ob er mit der Leichtigkeit eines Mozart schuf. Über den R a n g eines Künstlers entscheidet einzig der Eindruck, den das f e r t i g e Werk auf uns macht.

Auf der anderen Seite bleibt die Tatsache: Der Keim einer jeden Komposition ist ein „musikalischer Einfall", der aus Tiefen kommt, in die der analysierende Verstand nie hineinleuchten kann. Bei der Ausarbeitung dieses Einfalls wirken zahlreiche Faktoren mit, die so miteinander verknüpft sind, daß auch ein Künstler, der über sich nachzudenken gelernt hat, kaum je wird sagen können, welche Faktoren nun im besonderen sein Schaffen bestimmten.

Außerdem aber, und damit sei auf den einzigen Weg hingewiesen, auf dem wir dem Kern des Problems vielleicht näherkommen können, ist jeder Künstler, auch das Genie, ein Kind seiner Zeit, auch wenn er deren Überwinder ist. Bach aber ist ganz ein Kind des 18. Jahrhunderts, genauer: des Zeitalters des Hochbarock und des Rationalismus. Was die künstlerische Form für dieses Zeitalter bedeutet, haben wir eingangs angedeutet. Wenn wir dann nachzuweisen suchten, daß Bachs formale Gestaltungskraft noch weiter geht, noch großartiger ist, als bisher angenommen wurde, so soll damit doch keinesfalls gesagt sein, daß Bach etwa die philosophischen Theorien seiner Zeit bewußt in sich aufgenommen und in deren Sinne seine Werke gestaltet haben müsse. Es ist vielmehr völlig gleichgültig, bis zu welchem Grade sich Bach die geistige Bildung seiner Zeit aneignete. Denn schließlich haben Leibniz, Werkmeister und ihre Zeitgenossen das Weltgefühl des Barock, die Weltanschauung des „rationalistischen Zeitalters" auch nicht am Schreibtisch erfunden und erklügelt, sondern sie haben schließlich doch nur das in Worte und Systeme gefaßt, was damals ein jeder in sich trug. Man verwechsle hier nicht Ursache und Wirkung. Deshalb

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0093
gefördert durch die DFG

ist es letzten Endes auch gleichgültig, so wertvoll zu wissen an sich auch jede Einzelheit ist, die das Dunkel, das Bachs Leben und Schaffen immer noch umgibt, aufzuhellen geeignet ist, bis zu welchem Grade Bach aktiven Anteil nahm an den Forschungen der Mizlerschen „Societät". Daß er ihr nicht fernstand, ist erwiesen. Zudem: Ein Musiker, der keine absolute, d. h. durch keinerlei Gefühle und Seelenstimmungen romantischer Art beeinflußte oder bedingte Freude an der Musik, am Schaffen, am Spiel der musikalischen Kräfte, an der „Form an sich", an der künstlerischen Phantasie (verstanden als Gestaltungswille), der also keine „Funktionsfreude" hat, schreibt keine Fugen, setzt sich nicht die letzten Jahre seines Lebens hin und schreibt eine „Kunst der Fuge", ein Werk, das, mag man es deuten wie man will, bestimmt keine Inhaltsmusik im modernen Sinne des Wortes darstellt, und das denn auch im Zeitalter der Romantik vollkommen unbeachtet blieb. Und wenn Goethe nach dem Anhören von Bachschen Fugen erklärte, daß diese ihm wie „illuminierte Rechenaufgaben" erschienen, so liegt in diesem Worte, das aus dem Geist des 18. Jahrhunderts heraus gesprochen wurde und aus ihm heraus verstanden werden muß, sehr viel mehr Wahres, als man vielleicht heute anzunehmen geneigt ist.

Das Entscheidende ist: Bach trug zweifellos die Formengesetze, um deren theoretische Formulierung man sich im Mizlerschen Kreise bemühte, in sich; er hatte, um auf ein Wort Werkmeisters zurückzugreifen, „die musikalischen proportiones in seinen Gliedern". Und so ist seine „Musik also ein Spiegel der göttlichen Geschöpfe, weil sie in solcher Form und Proportion wie der Mensch bestehet".

Und auch darin besteht die Einzigartigkeit Bachs: Kein anderer Komponist jener Zeit hatte einen derart tiefen, metaphysisch verankerten Formensinn wie Bach. So viele Werke Bachscher Zeitgenossen ich auch untersuchte: bei keinem findet sich eine auch nur annähernd gleich strenge, eherne Gesetzmäßigkeit in der formalen Gestaltung, und zwar weder nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes noch nach einem anderen Prinzip (nur von Händel ließe sich sagen, daß in seinen Arien eine gewisse Tendenz zur Gliederung nach dem Prinzip 1 : 1 oder 1 : 2 erkennbar wird). Wenn man von Bachs Arien gesagt hat, daß in ihnen die Form der italienischen Da Capo-Arie zu höchster Vollendung gelangt sei, so konnte die Richtigkeit dieses Eindrucks sachlich belegt werden. Aus der etwas vagen Form der Arie hat er eine Kunstform geschaffen, die in ihrer Strenge objektiv gültig und richtig ist; das gleiche gilt für andere musikalische Formen, in die er seine Musik kleidete. Inwieweit Bach durch sachliche Überlegungen seinen Formensinn schärfte, wird wohl nie geklärt werden können, ist auch letzten Endes gleichgültig. Ebensowenig wird man es wagen dürfen, Bachs Formen den Komponisten unserer Tage ohne weiteres als Muster vorzuhalten. Für jeden Komponisten gibt es auf die Frage: „Wie fang ich nach der Regel an?" nur die eine Antwort: „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann!" Für jeden Komponisten wird nur die Form richtig sein, die geboren ist aus seiner eigenen Fantasie, aus seinem „inneren Rhythmus", dessen er sich nicht entäußern kann, selbst wenn er wollte. Wenn Bachs „innerer Rhythmus" im Einklang stand mit der „göttlichen Harmonie, die sich mit sich selbst unterhält" — um auf ein bekanntes Wort Goethes über Bach hinzuweisen —, so stehen wir vor dem letzten Geheimnis der Bachschen Kunst, das ein Geheimnis bleiben wird, das unsere tastenden Worte nur zu umkreisen vermögen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0094
gefördert durch die
DFG

Besprechungen

K. S. Laurila: Ästhetische Streitfragen. Akateeminen Kirjakauppa, Helsinki (Akademische Buchhandlung, Helsingfors). 1934. Mit einem Geleitwort von Max Dessoir.

Die in diesem Band vorgelegten Untersuchungen — auf gründlicher wissenschaftlicher Forschung und eingehender Kenntnis des Schrifttums beruhend — haben ihren besonderen Reiz darin, daß sie an vielen, vielleicht allen entscheidenden Punkten der Tradition der Ästhetik anknüpfen, mit den Kategorien und leitenden Vorstellungen dieser Tradition weitgehend arbeiten und doch aus der klar geführten Auseinandersetzung mit der Sache selbst heraus zu Ergebnissen kommen, die mit z. T. neuen Methoden und Denkmitteln ähnlich von der neuesten Ästhetik erreicht worden sind. Es bietet sich damit ein schöner Beweis für die innere sachliche Notwendigkeit des Forschens auch auf dem so „subjektiv" scheinenden Gebiete der Ästhetik, eine verstärkte Beweiskraft für die erlangten Einsichten und oft in eigentümlicher Wendung des Gedankens eine fruchtbare neue Ansicht. Eine Reihe alter Vorurteile wird endgültig in umsichtiger Gedankenführung erledigt, so das von dem „Scheincharakter" des Ästhetischen. Dieser ist nach L. „im Grunde weiter nichts als ein schwächerer Wirklichkeitseindruck" (45). Von weittragender Bedeutung ist die Erledigung zahlreicher falscher Vorstellungen, die über die ästhetischen Gefühle bestehen. Es mag daher gerechtfertigt sein, wenn wir das Ergebnis dieser Untersuchung, das zugleich den Denkstil des Autors in seinem Ertrag charakterisiert, berichten.

„Die hergebrachte Meinung, welche die ästhetischen Gefühle zunächst mit den logischen, ethischen und religiösen Gefühlen koordiniert und voraussetzt, die ästhetischen Gefühle seien durch ähnliche Unterscheidungsgründe von den übrigen Gefühlen abzugrenzen, wie diese unter sich gesondert sind, ist unhaltbar und irreführend. Die ästhetischen Gefühle lassen sich erstens nicht durch ihre Eigenart als Gefühle (d. h. durch ihre Intensität, Dauer und Qualität) von den anderen Gefühlen trennen. Dies ist zwar auch den anderen ideellen Gefühlen gegenüber nicht der Fall, und soweit befinden sich die ästhetischen Gefühle mit ihnen in der gleichen Lage. Aber die logischen, ethischen und religiösen Gefühle unterscheiden sich voneinander und von den übrigen Gefühlen durch den Erkenntnisinhalt, an dem sie haften. Bei den ästhetischen Gefühlen liegt es anders. Alle möglichen Erkenntnisinhalte können ästhetische Gefühle auslösen. Der handgreiflichste Beweis dafür ist der Umstand, daß prinzipiell alles Seiende künstlerisch behandelt werden kann. Was aber künstlerisch behandelt werden kann, muß ästhetisch zu betrachten und imstande sein, ästhetische Gefühle auszulösen.

Die ästhetischen Gefühle unterscheiden sich von den übrigen Gefühlen nicht durch das, *was* betrachtet wird, sondern dadurch, *wie* betrachtet wird, d. h. durch die Stellung des Betrachtenden zu dem Betrachteten. Die eigenartige Stellung zu dem Betrachteten, welcher die ästhetischen Gefühle ihre Entstehung verdanken, heißt das ästhetische Verhalten. Und das ästhetische Verhalten ist im Grunde ein Gefühlsverhalten. Ästhetisch verhalten wir uns dann, wenn wir die Erscheinungen als solche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0095
gefördert durch die DFG

betrachten, sie als solche auf uns, d. h. auf unser Gefühlsleben, wirken lassen und bei dieser Wirkung verweilen. Und die Gefühle, die eine solche Betrachtung in uns auslöst, sind nun eben ästhetische Gefühle" (49 f.).

Wesentlich und von lebendigem Interesse ist an dieser Studie, daß der echte, in sich selbst gegründete Wesenscharakter des ästhetischen Gefühls als des Elements der ästhetischen Erlebnisse, die zugleich der Lebensraum des wirklich künstlerischen Gestaltens sind, fest und klar herausgestellt wird. Es ist damit allen dilettantenhaften Versuchen, anderen Erlebensweisen und Interessen zur Wesens- und Wertbestimmung des Ästhetischen und des Künstlerischen den Vorrang zu geben vor dem Ästhetisch-Künstlerischen selbst, der Boden ein für allemal entzogen. Und das ist kein kleines Verdienst. Die Ästhetik und Kunstphilosophie muß immer wieder um die Eigentümlichkeit des Erlebensgebietes und der gegenständlichen Welt kämpfen, der ihre besinnliche Arbeit gilt, und die Tatsache, daß L. mit Umsicht und Kraft die Feststellung begründet, daß die Welt des Ästhetischen mehr ist als ein bloßes Scheindasein und daß das Ästhetische sich in durchaus eigener Begründung aus dem ästhetischen Gefühl aufbaut, verdient unseren Dank.

Gegen die Willkür der metaphysischen Wertphilosophie hebt L. mit Recht hervor, daß das Ästhetische zwar, wenn auch in sehr vielen Graden, eine und dieselbe Wertart darstellt, daß diese jedoch nicht von dem menschlichen Bedürfnis, von der Befriedigung „eines bestimmten menschlichen Grundbedürfnisses" abgelöst werden darf (59). Auch damit erneuert sich eine Einsicht, die bei den Wertobjektivisten heute verloren zu gehen droht. Werte sind als solche der Ausdruck der lebendigen Korrelation eines Gegenständlichen zu einem menschlichen Erleben. Sie selbst haben keinerlei Objektivität, so sehr sie an einer Gegenständlichkeit erscheinen und in dieser gegründet sein mögen. Die Fatamorgana der Werte am blassen Himmel einer erlebnisfremden Gedanklichkeit ist sehr geeignet, den Wanderer in die Irre zu leiten und in der Wüste verdursten zu lassen. Diesen Theoremen gegenüber, die immer nur angewandte und meist nicht einmal originäre Metaphysik sind, statt aus lebendiger Anschauung entsprungene sachliche Deutung, ist es verdienstlich, daß die Theorie des ästhetischen Gefühls von L. in aller Breite erörtert wird mit dem Ergebnis, daß die „Gefühlsfunktion" als „die einzige Quelle des ästhetischen Eindrucks" sich erweist (76).

Auf der anderen Seite wiederum kämpft der Autor gegen jene Formen ästhetischer Interpretation, die den Sinn und das Wesen des Ästhetischen soweit auf die Seite des Subjekts verlegen wollen, daß sie es nur unter dem Gesichtspunkt von „Lust" und „Unlust" betrachten und dadurch von Grund auf banalisieren. „Wenn man an der Forderung festhält, jeder ästhetische Eindruck müsse lustvoll sein, dann wird die Kunst und das ganze ästhetische Verhalten unfehlbar zu einer mehr oder weniger vornehmen oder auch unvornehmen Liebhaberei, die mit den eigentlichen Zielen und ernsten und vitalsten Interessen des tätigen Lebens nichts oder jedenfalls äußerst wenig zu tun hat. Faßt man dagegen das ästhetische Verhalten so auf, daß es durchaus nicht immer ein lustvolles Verhalten, sondern ein *Gefühls*verhalten im allgemeinen ist, ein Gefühlsverhalten, wobei und wodurch wir die innerste Bedeutung des ganzen Daseins sowohl nach ihren erfreulichen als auch und noch besonders nach ihren unerfreulichen und tief schmerzvollen Seiten fühlend unmittelbar erleben und dieser Bedeutung somit auf die intimste und tiefste Weise innewerden, dann ist die Kunst und das ästhetische Verhalten eine bitterernste und hochbedeutende Angelegenheit des Menschenlebens" (112 f.).

Aus der gleichen Gesinnung heraus entwickelt der Verf. Gegenstand und Aufgabe der Ästhetik. „Dem Ästhetiker und der Ästhetik ist gegeben — nicht irgend-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0096
gefördert durch die DFG

eine Schönheit oder irgendwelche schönen Gegenstände, nicht irgendein Genuß und auch nicht die Kunst allein —, sondern ein bestimmtes großes Lebensgebiet, welches wir eben das ästhetische Lebensgebiet nennen. Was alles dieses Lebensgebiet umfaßt, wie seine Grenzen zu ziehen bzw. gezogen sind und welche innere Natur es hat, das wissen wir im voraus nicht genauer. Alles dies soll eben erst in der Ästhetik selbst klargelegt werden" (154).

Während nun die Untersuchungen über das Assoziationsproblem in der Ästhetik und über die Frage der Anschaulichkeit der dichterischen Sprache sowie über die ästhetische Modifikationslehre bedeutungsvolle Einzelforschungen aus dem Gebiet der Ästhetik vorlegen, rührt die Frage nach Form oder Inhalt als Gegenstand der Ästhetik nochmals an die Grundlagen. Eine weitausgreifende historische Erörterung kommt zu der Einsicht, daß der Streit der Form- und Inhaltsästhetiker gegeneinander selten klare Fronten und kein klares Bewußtsein der eigentlichen Streitfrage zeigt. Diese sieht L. vor allem dadurch verwirrt, daß man vom Inhalt zu sprechen und den Stoff oder Gegenstand zu meinen pflegt (293). Dadurch wird die Alternative in die Richtung gedrängt, es sei mit dem Inhalt das Was, mit der Form das Wie gemeint, wobei dann naturgemäß die Entscheidung zugunsten der Form fällt. Inhalt und Form des ästhetischen Gegenstandes aber können nicht wirklich durch Was und Wie erklärt werden (296). L. kommt daher zu einer eigenen Bestimmung dieser Begriffe, indem er als Form die Art der Zusammensetzung der Teile eines Ganzen, ihre gegenseitigen Verhältnisse, ihre Zusammenstimmung bezeichnet, während Inhalt den Inbegriff der Teile als solchen, die Materie des Gegenstandes außerhalb der Zusammensetzung bedeutet. Da nun „der Inhalt und die Form beide auf demselben Umstand, nämlich auf der Art der Zusammenstellung der Teile" beruhen (308 f.), sind sie für eine Wesensbestimmung des Ästhetischen und Künstlerischen nur gewaltsam auseinanderzureißen. L. nähert sich der Theorie Hegels und erklärt: „Die Form des Kunstwerks besteht wirklich in der sinnlich-bildlichen Gestaltung des Inhalts. Auch die Begriffsbestimmung des Inhalts zielt auf das Richtige. Der Inhalt des Kunstwerks besteht tatsächlich in der »Idee«, soweit unter Idee die erfaßte und erlebte Bedeutung des sinnlich Wahrnehmbaren, d. h. der darin zum Ausdruck kommenden geistigen Werte verstanden wird" (323). Von hier aus kommt L. schließlich zu einer Abweisung der formalistischen Kunsttheorien. „Die allgemeine Aufgabe der Kunst besteht eben darin, uns die innerste Bedeutung der Dinge und des ganzen Daseins auf die intimste und tiefste Weise erfassen und unmittelbar fühlend erleben zu lassen, und auf der Erfüllung dieser Aufgabe beruht die hohe Bedeutung der Kunst für das Menschenleben" (334).

Durch seine eindringlichen Erörterungen im ganzen hat der Autor reinigend und klärend, zugleich weithin festigend und fördernd für Ästhetik und Kunstphilosophie gewirkt. Eine in solchem Sinne sachbewußt und denkstark geführte Forschung muß auf das dankbarste begrüßt werden und wird hoffentlich in verwandtem Geist strebende Nachfolge finden.

Hamburg. Werner Ziegenfuß.

M. Alpatov u. N. Brunov: Geschichte der altrussischen Kunst. (Textband 423 S. Tafelband 341 Abb.)

Oskar Wulff: Die Neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung von Peter dem Großen bis zur Revolution. (Textband XVIII u. 361 S. Tafelband 472 Abb.)

Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H. Augsburg [1932].

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0097
gefördert durch die DFG

Wir haben in diesen vier Bänden das erste, die gesamte russische Kunstgeschichte umfassende Werk in deutscher Sprache vor uns. Ja es ist, da Grabars russische Publikation leider unvollendet geblieben ist, das erste derartige Werk überhaupt. Um so mehr Grund für uns, den Verfassern von vornherein warmen Dank auszusprechen und uns mit seinem Inhalt eingehender zu beschäftigen.

Mit Brunow[1]), dem Verf. des Abschnitts über die alte Baukunst (236 S.), durchwandern wir von der Sophienkathedrale Kiews die Räume und Zeiten bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts. Jene erste große Zentralanlage der christlich-russischen Baukunst wird ihrem Ursprung nach vermutungsweise einem großen kleinasiatischen Kunstzentrum zugeschrieben, in dem der byzantinische Stil orientalisiert wurde. Die Weiterentwicklung verweist uns nach Nowgorod, dessen Sophienkirche nach dem Kiewer Vorbild errichtet wurde. Ein dritter, sehr eigenartiger Kunstmittelpunkt war seit Mitte des 12. Jahrhunderts bekanntlich das Gebiet von Wladimir-Susdal, der politischen und kulturellen Vorstufe des frühen Moskauer Reiches, mit seinen drei Stilperioden, einer aristokratischen, einer volkstümlicheren und zuletzt einer orientalisierenden, die zugleich — ähnlich wie im späteren Nowgorod — eine malerische Entwicklung erkennen läßt. Auch Varianten des südrussischen Typs in den Fürstentümern Polozk und Smolensk werden uns vom Verf. aus der vormongolischen Zeit vorgeführt, und die schöpferischen Antriebe der heiligen Euphrosine, einer Stifterin vieler Klöster, in diesem Zusammenhang hervorgehoben. Nach der Tatareninvasion aber erlebte die Architektur des von den Asiaten nicht eroberten Nowgorod erst ihre Blütezeit, während die ganze übrige Rus ihnen zum Opfer gefallen war. Unter den früheren fürstlichen Kirchenbauten konservativen Charakters verdient die Spas Nerediza von 1198 besondere Erwähnung. Jetzt dagegen, im 14. Jahrhundert, verdanken die Gemeindekirchen der mächtigen Handelsrepublik „Großnowgorod" der reichen Kaufmannschaft ihre Entstehung.

Um Mitte des 15. Jahrhunderts welkt auch diese Blüte. Dafür steigt das neue großfürstliche Moskau, Nowgorods Bezwinger, empor. Seine frühe Hofkunst, von der nur einzelne noch unerforschte Reste vorhanden sind, steht noch im engsten Zusammenhang mit den großen Traditionen Wladimir-Susdals; frische volkstümliche Tendenzen, eine vielseitige Entwicklung für die beiden folgenden Jahrhunderte verheißend, sind in zahlreichen Klostergründungen und deren Kathedralen, so in dem berühmten Sergiuskloster, zu bemerken. Iwan III. aber, der erste moskowitische Selbstherrscher, schmückte den Kreml mit den großartigen Kathedralbauten der Uspenskij und der Blagowjeschtschenskij, denen sich als dritte die noch in Iwans Todesjahr gegründete Archangelskij anreihte. Die Blagowjeschtschenskij ist von Meistern aus Pskow aufgeführt. Die beiden andern sind die Schöpfung der im Gefolge Sophias, der in Italien erzogenen Paläologenfürstin und zweiten Gemahlin Iwans, eingezogenen Italiener Aristoteles Fioraventi, der für die Uspenskij, die künftige Krönungskirche der Zaren, die Formen der Susdaler Kathedrale mit den Renaissanceelementen seiner Heimat vereinigte, und des Aloiso Novi, der sich mit der Archangelskij, der Begräbnisstätte der Rurikdynastie, als der noch echtere Renaissancemeister erwies. Zwei andere italienische Architekten, Ruffo und Solario, erbauten unter Iwan III. die Granowitaja Palata, den zarischen Thronsaal, in Gestalt eines Frührenaissance-Palastes mit Rustikafassade; dem Anfang des 16. Jahrhunderts gehören auch die übrigen unter Novis Leitung fertiggestellten Hauptteile des alten Zarenpalastes und der große Glockenturm Iwan Welikij des Italieners Bon an. Für das Zarenreich war

[1]) Es sei mir gestattet, meine eigene Schreibweise der russischen Namen anzuwenden, über die ich im ersten Heft meiner „Quellen u. Aufsätze zur russischen Geschichte" näheren Aufschluß gegeben habe.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0098
gefördert durch die DFG

damit in asymmetrischer, aber höchst planmäßiger Anlage ein Mittelpunkt geschaffen, der Moskau nun auch in der äußeren Großartigkeit seines Kreml als das „dritte Rom" erscheinen ließ und die gesamte Architektur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts befruchten sollte.

Gegenüber diesem Abglanz der westlichen Renaissance ist jedoch der architektonische Repräsentant der Regierung Iwans des Schrecklichen als das Hauptdenkmal der echt altrussischen Baukunst zu bewerten. Es ist die von Barma und Postnik errichtete Pokrow- oder Wassilij Blashennyj-Kathedrale, die den Sieg über das Tatarenreich Kasan verherrlicht. Das Vorbild einer anderen Denkmalskirche, von Djakowo, erfährt hier eine merkwürdig reiche Entfaltung, die den raffinierten Hofstil mit der primitiveren Volkskunst unter Entlehnungen aus Morgen- und Abendland zu dem bekannten phantastischen, verschiedenartig gekuppelten, überaus bunt bemalten scheinbaren Gewirr verbindet und dennoch eine höchst geniale malerische Komposition von elf Kapellen in zwei Stockwerken mit einer Umgangsgalerie darstellt.

Die gesamte mittelrussische Bautätigkeit dieses 16. Jahrhunderts erscheint, von einer sich noch fortsetzenden lokalen Nowgoroder Schule abgesehen, in der Hand der Regierung konzentriert. Dagegen prägten die geographische Abgeschiedenheit und die demokratische Struktur der Bauerngemeinden ohne Gutsbesitzer im höheren Norden auch einen eigenartigen architektonischen Stil aus. Künstlerische Höhepunkte desselben sind die Sophienkathedrale von Wologda, die, im ehemaligen Kolonialgebiet Großnowgorods gelegen, stark an die dortigen kubischen Bauten erinnert, und die Kirchen-Festung des Solowezkijklosters im Weißen Meer mit ihrem massiven Baublock. Ein dritter Typ, zwar von besten Moskauer Baumeistern geschaffen, aber wiederum echt nordisch abgewandelt und seinerseits im 17. Jahrhundert weit verbreitet, bietet sich mit der malerisch im Flußwinkel der Dwina und Wytschegda sich spiegelnden Kathedrale von Solwytschegodsk der reichen Kaufmannsfamilie Stroganow.

Das letzte Zeitalter der altrussischen Kunst endlich wird von den beiden tiefen Zäsuren der Wirren und der Epoche Peters des Großen begrenzt. Die bisher erst zu kurzem Dasein erwachten Volkskräfte vermochten damals den byzantinisch-russischen Kanon der überwiegend offiziellen Gründungen zu sprengen, und mit der Bautätigkeit einzelner Gemeinden oder Kaufherren — so in Jaroslawl, einem selbständigen Kunstzentrum am Schnittpunkt zweier großer Handelsstraßen — eine Fülle neuer Formen zu erzeugen. Aber auch die Moskauer Hofkunst tritt in ein neues Stadium. Ein erhaltenes Modell und eine Zeichnung des völlig verschwundenen Holzschlosses der Zaren in Kolomenskoe aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt in seinen ineinandergeschachtelten Wohntrakten, Treppenhäusern, Galerien, Türmen und Söllern ein seltsam asymmetrisches Konglomerat und dennoch ein immanentes Gleichgewicht der Überschneidungen wie des Licht- und Schattenspiels. Es ist ein vollentwickelter malerischer Stil: er entspricht der allmählichen Erstarkung des weltlichen Lebens, wie es ja auch, je mehr wir uns Peters Epoche nähern, in das altgeheiligte kirchlich-höfische Zeremonienwesen des Kremls, die Neuzeit verkündend, einzudringen begann. Im übrigen hat nach der Meinung des Verf. nicht, wie noch heute viele Architekten annehmen, die Holzkunst der Provinz die Steinkunst der Hauptstadt, sondern umgekehrt weit eher diese Steinkunst der Hofschulen jene Holzarchitektur der Dörfer beeinflußt, ohne indessen dem primitiven Kunstwollen des platten Landes für eine tiefgreifende Umarbeitung noch weiter die Hände zu binden. Eine ganze Reihe origineller Holzkirchen aus kleineren Orten bietet der Tafelband.

Ein allgemeiner Teil, der das Primitive, die Formprobleme, die Stilphasen, die Weltanschauung, den Gottesdienst, die Symbolik des Kirchengebäudes, die Einflüsse anderer Kulturkreise behandelt, schließt die Arbeit Brunows ab. Mancherlei Einzel-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0099
gefördert durch die DFG

heiten der Auffassung — wie etwa die Einführung gotischer Elemente durch serbische Baumeister u. a. m. — müssen den Kunsthistorikern von Fach zur Erörterung überlassen bleiben. Die Anwendung der Begriffe „romanisch" und „gotisch" auf die russischen Bauformen, die Darlegung des Verhältnisses zwischen Organischem und Tektonischem, wird sich wohl von subjektiven Urteilen des Verf. nicht immer freigehalten haben. Und was wird der nichtbolschewistische Leser zu dem Satz (S. 199) sagen: „Die Senkrechten der Türme beherrschen das Gesamtbild. Sie wirken als primitive Zeichen, die der Mensch aufstellt, um sich der Erdoberfläche zu bemächtigen. (Vgl. die Alignements und die Kromlech)"? Andrerseits verlieren sich die kunstphilosophischen Aussagen zuweilen in Weitschweifigkeiten oder in Gemeinplätze, die mit der russischen Sonderentwicklung nicht allzuviel zu tun haben. Aber dem hohen Wert des Ganzen geschieht damit kein nennenswerter Eintrag. Überall zeigt sich diese russische Kunsthistorie bemüht, die Hauptlinien der Entwicklung klarzulegen, indem sie zugleich die Einreihung in die allgemeinen kulturellen und politisch-sozialen Zusammenhänge nicht verabsäumt, und neue Wege in bisher von der Forschung noch wenig aufgehellte Gebiete zu bahnen.

Auch die Geschichte der altrussischen Malerei, die nebst der altrussischen Plastik Alpatow sich zum Thema erwählt hat, wird mit der Kiewer Sophienkathedrale eröffnet (wobei ich nur eine etwas eingehendere Erwähnung der merkwürdigen Fresken aus dem byzantinischen Hofleben in dem einst zum Großfürstenpalast führenden Treppenanbau gewünscht hätte). Mit größter Wahrscheinlichkeit sind es, wie in Kiew, so auch in der Demetriuskathedrale von Wladimir noch byzantinische Meister, welche die Wandmalereien schufen; doch der heimischen Stilbildung waren damit die großen Vorbilder gegeben. Nicht minder wichtig war für die Entwicklung der russischen Ikonenmalerei die Überführung der nun „Mutter Gottes von Wladimir" genannten heilspendenden Ikone byzantinischen Ursprungs an diesen neuen Fürstensitz. Auch die Miniaturmalerei wird allmählich in Rußland seßhaft, und den Stilwandlungen der großen Kunst entsprechen die Abwandlungen der Kleinkunst. Die dekorative Plastik Wladimir-Susdals aber zerbricht bereits die Fesseln der byzantinischen Weltanschauung: David mit den Tieren in jener Demetriuskathedrale aus dem Jahr 1197 ist das erste selbständige und vollendete Werk der russischen Kunst. Dem primitiven Bewußtsein waren die Mosaiken im dunkeln, weihraucherfüllten Kircheninnern der mittelbyzantinischen, auf den Neuplatonismus gestützten Dogmatik nur schwer zugänglich. Daher findet eine durchgreifende Veränderung des ikonographischen Systems statt: die bildlichen Darstellungen werden an die Außenseite verlegt und wenden sich nun stärker an die Phantasie des Beschauers. An der Georgskathedrale in Jurjew-Polskoj erscheint indessen schon ein Menschenalter später die neue Stilbildung ins Extrem gesteigert: die Reliefs verkleiden die Außenwände bis zum Boden herab, das Monumentale ist graziösem Prunk gewichen, und durch Entlehnungen aus dem orientalischen Bilderschatz wird die Realität der Tierwelt ins Phantastisch-Märchenhafte umgebogen. Die glänzende Epoche altrussischer Plastik hat damit bereits ihr Ende erreicht. In Kiews Miniaturen kommt schon im 12. Jahrhundert eine orientalische, Byzanz mehr oder weniger konträre Strömung mit greller Farbengebung zur Geltung. Zugleich gelangt dort, kühnlich neben das Mosaik gestellt, dann — mit Kiews Verfall und Untergang — an dessen Statt die Freskomalerei mit gesättigtem Kolorit zur Herrschaft.

Diese selbe orientalische, den kleinasiatischen Höhlenmalereien entstammende Richtung findet einen noch den heutigen Besucher überwältigenden Ausdruck im Kunstwillen Nowgorods, wofür die Wandmalereien der Nerediza das klassische Muster mit den gramdurchfurchten Antlitzen der Heiligen bilden. Der Verf. bezeich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0100
gefördert durch die DFG

net sie als den Ausgangspunkt des „russisch-romanischen" Malstils. 1197 nennt die Nowgoroder Chronik für lange zum letztenmal einen eingewanderten griechischen Meister; zwanzig Jahre später tritt ein russischer in ihr auf.

Doch ganz Rußland zerfällt in einzelne, sich gegenseitig isolierende Teilfürstentümer mit versiegenden geistigen und materiellen Kräften. Eine bodenständige, aber auf kleine Werke sich beschränkende Kunstentwicklung begleitet diese politische Zerstückelung. Auch die Meisterschaft sinkt. Aber der Verf. betont im Gegensatz zu einer stark verbreiteten wissenschaftlichen Anschauung, die alles von einer Aufnahme des überreifen byzantinischen Stils ableiten möchte, die schon damals auftretende Kunst der russischen Primitive und ihre große Wirkung auf die späteren Phasen. In grellen, gesättigten Lokalfarben werden klotzige Gestalten dargestellt: eine Reaktion gegen die „repräsentative Ausdrücklichkeit und den Illusionismus der byzantinischen Malerei".

Im 13. und 14. Jahrhundert bildet sich der russische Stil aus. Mit dem Kampf um die Linie verbindet sich das Ringen um die Vergeistigung des Körperlichen. In der sog. Deisis (Christus zwischen dem Täufer und Maria) und der Hervorhebung des Fürbitte-Motivs erblickt diese Forschung den Ursprung der kirchlichen Bilderwand, des Ikonostas, wobei im Gegensatz zu Byzanz selbst wieder die kleinasiatischen Höhlenkirchen entscheidenden Einfluß übten, wenn auch viele Einzelfragen für die erste Entwicklung des Ikonostas noch im Dunkeln bleiben.

Mit dem Beginn der Paläologendynastie im Jahr 1261 aber erfuhr auch die bildende Kunst von Byzanz einen neuen Anstoß, und etwa ein Jahrhundert später macht sich dieser in bedeutungsvollen Neuerungen auch für Rußland geltend. Sie gruppieren sich um die große Gestalt des Malers und Philosophen Theophanes. In Rußland ist freilich nur ein einziges Werk von ihm mit voller Sicherheit erhalten: die Freske der Nowgoroder Verkündigungskathedrale von 1378 mit ihren höchst monumentalen Figuren. Noch mehrere andere Zyklen in Nowgorod und seiner Umgebung gehören dieser neuen byzantinischen Kunst an und sind wohl ebenfalls eingewanderten Griechen zu verdanken.

Dennoch ist nach der Überzeugung des Verf. nicht Nowgorod, wie noch die moderne Forschung meinte, sondern Moskau, zu dem auch auf diesem Kunstgebiet Wladimir-Susdal die Brücke schlug, als der Ausgangspunkt der russischen Malerei des 15. Jahrhunderts zu betrachten. Daß die Hauptstadt und Mittelrußland überhaupt fast kein größeres Denkmal aus damaliger Zeit heute mehr aufweisen, erklärt sich aus den immer wiederholten Tatareneinfällen dieser Epoche, die alles in Feuer aufgehen ließen. Nach den Chronistennachrichten aber hat Theophanes in Nowgorod nur eine, in Moskau dagegen drei Kirchen ausgemalt. Andrej Rublew, den man früher zuweilen als einen Schüler dieses Griechen ausgab, kündigte offensichtlich dem zwar vermenschlichten, aber düster gestimmten neuen Byzantinismus die Gefolgschaft und begründete so die Moskauer Schule mit ihrer tiefen Gefühlswärme. Seine Dreieinigkeits-Ikone, diese „sacra conversazione" der Abraham und Sarah besuchenden drei Engel, die wir vor einigen Jahren hier in Berlin bewundern durften, gehört auch mit der Freudigkeit der Farbengebung zu den schönsten Werken der altrussischen Ikonenmalerei. Zugleich nähert man sich in der endgültigen Ausgestaltung der Bilderwand mit ausgereiften selbständigen Kompositionsgruppen einer visuellen Einheit, die auch in der echt malerischen Darbietung der Heiligenlegenden und nicht minder in Moskauer Stickereien und Skulpturen unter gleichzeitiger Verwertung gewisser letzter Errungenschaften der Paläologen-Malerei zum Ausdruck kommt. Der in der Rublewschule wurzelnde Dionysius, den man eine Zeitlang fälschlich wiederum Nowgorod

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0101
gefördert durch die DFG

statt Moskau entstammen ließ, ist der zweite bedeutende Meister des Jahrhunderts mit schon stark spirituellem, visionärem Charakter seiner langgezogenen Gestalten.

Die bedeutendste aller Lokalschulen jedoch bleibt damals trotz des hauptstädtischen Stilvorrangs doch die von Nowgorod. Ihr patriotischer Stolz spricht sich in einer den Sieg des Nowgoroder Heeres über die Susdaler verewigenden hervorragenden Ikone aus, der Moskau meines Wissens, was den Gegenstand betrifft, nichts Ähnliches zur Seite zu stellen hat. Pskow, als Malschule bisher fast völlig unbekannt und, soweit erforscht, der Nowgoroder Hauptschule zugerechnet, erweist sich nach den neuesten Ergebnissen ebenfalls als selbständig, doch beharrt es für den Gesamtbereich der russischen Malkunst wie Nowgorod in isolierter Stellung.

Erst im 16. Jahrhundert verwischen sich die Grenzen zwischen der Moskauer und der Nowgoroder Malerei. Die Schule Iwans des Schrecklichen bereitet sich mit größerer Bewegtheit, innerer Pathetik der Heiligengestalten vor, bis dann um Mitte des 16. Jahrhunderts eine völlig neue Ikonographie entsteht. Mit dem Kirchenkonzil von 1554 gewinnt das Dogma wieder eine führende Rolle, wie das im 11. Jahrhundert der Fall war; doch wird es nun als historische Folge der heiligen Begebenheiten dargestellt. Angefangen von der Schöpfungsgeschichte, treten auch die alttestamentlichen Erzählungen auf; aber zum häufig wiederholten Thema wird vor allem das Golgathadrama. In den Ikonen verwerten die Maler neben älteren Mustern abendländische Einflüsse, darunter die Gestalt des Todes. Der symbolische Gehalt stellt sich in dieser Zeit, zumal die weit verbreiteten ketzerischen Sekten die herrschende Kirche zur Besinnung aufforderten, als der Ausdruck eines mit noch stärkerer Bewußtheit erfaßten theologischen Weltsystems dar. Auch die Einzelgestalten der Heiligen erhalten wieder härtere, neuerdings an die griechischen Ideale gemahnende und durch den „Psychologismus“ der Zeitrichtung nahegelegte Züge, denen auch die abermalige Verdüsterung der Farbenskala entspricht.

Die nun schon stärker als ehedem entwickelte Profankunst zeigt sich, wenngleich sich die abendländischen Tendenzen in ihr vermehren, in der Hauptsache noch von jener kanonisierenden Richtung des altrussischen Kirchenstils beeinflußt. Andrerseits kündet sich in zwei privaten Zentren als Gegengewicht eine intimere Kunst an, die sich vollends im 17. Jahrhundert äußert: es sind die Schulen der oben bei Brunow schon hervorgehobenen „Mäzene“ Stroganow in Solwytschegodsk und der mit dem Zarenhaus verwandten Godunowfamilie im Ipatjewkloster zu Kostroma. Ein spielerisch ästhetisierender Charakter mit zugleich wieder hellem Kolorit ist ihnen eigen. Die Individualität der Auftraggeber wie die der ausführenden Künstler tritt bei diesen als miniaturartige Arbeiten für die Privatgemächer und die Hauskapellen bestimmten Werken mehr und mehr in die Erscheinung. Nachdem in der ersten Phase die Borosdin und Sawin noch höchst archaisch wirkende gedrungene Gestalten für die Stroganows geschaffen haben, ist Nikiphoros der Meister jenes verfeinerten Geschmacks. Gerade in der Zeit der Wirren nach dem Erlöschen der Ruriks entstanden die schönsten Erzeugnisse dieser Schule, während damals die Hauptstadt, wahrscheinlich infolge Zerstreuung der Hofschule des Schrecklichen, den primitivsten Strömungen zugänglich wurde.

Erst unter Alexjej Michailowitsch, dem Vater Peters des Großen, wurde nach Angabe des Verf. in der Orushejnaja Palata, dem heutigen Kreml-Museum, eine Art früher Kunstakademie gegründet, welche wieder die besten Meister Rußlands versammelte und in der Heranbildung junger, nach der Lehrzeit in ihre Heimat zurückkehrender Leute eine neue Reichskunst schuf. Der größte und bekannteste Maler dieser Zeit ist Simon Uschakow. Die Feierlichkeit dieses Kunststils trägt, wie Alpatow sagt, einen „ausgesprochen profanen Charakter“. Wenn er aber in diesem Zusammen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0102
gefördert durch die
DFG

hang neben gewissen prosaisch-menschlichen Szenen der Hofgesellschaft erwähnt, daß Christus jetzt im Zarenmantel erscheint und der Mutter Gottes als Zarin gehuldigt wird, so könnte wohl auch umgekehrt gefolgert werden, daß in solcher zeremonialen Verschmelzung die Heiligkeit der Zarengewalt noch einmal zum vollen Ausdruck gelangt. Als die eigentliche Neuerung der Schule Alexjejs aber bezeichnet der Verf. die „Monumentalisierung der von der Vormundschaft der Bilderwand befreiten Ikone". Damit ist der Übergang von der Ikonenmalerei zur Tafelmalerei und zur Verknüpfung des Alten mit den abendländischen Neuerungen gegeben.

Neben der letzten Ikonenblüte in der Hofschule entfaltete sich in der Provinz abermals die Wandmalerei. Die Fresken der Rostower Christuskirche, eine der damaligen Glanzleistungen, bleiben freilich Episode. Dagegen strahlt die neue, auch in der Malerei erstandene Lokalschule von Jaroslawl, die hier von der Kirche wenig behindert war, nach Kostroma und Wologda aus. Die Heiligenlegenden erlangen eine bisher unerreichte Vollständigkeit. Zum Teil bilden die jetzt in Rußland stark verbreiteten abendländischen Kupferstiche die Vorlage.

So ist das 17. Jahrhundert auch künstlerisch die Schwelle, die zu dem großen, in jeder Beziehung grundstürzenden Zeitalter Peters I. hinüberführt. Nur die ukrainische Volkskunst vermisse ich bei Alpatow[2]).

Der wie dem Architekturabschnitt angefügte allgemeine Teil ergeht sich in Betrachtungen über die Einstellung der altrussischen Malerei in die universale Kunstgeschichte, über das Wesen der altrussischen Malkunst mit ihren Stilphasen, ihrer Weltanschauung. So gern man sich auf den vorausgehenden 150 Seiten über viele neue Zusammenhänge unterrichten sowie durch geistvolle, nur manchmal wieder allzu subjektive Einzelanalysen belehren läßt, und so Vortreffliches auch der Schlußteil vielfach enthält, so steigen doch andrerseits dem Westeuropäer wieder einige Bedenken bei diesen allgemeinen Werturteilen auf, da sie ab und zu ein noch unsicheres, ja widerspruchsvolles, wenn auch aus dem Stand der heutigen russischen Kunstforschung ganz erklärliches Tasten zwischen kühnen, vielleicht überkühnen Anläufen zur Bewältigung der Gesamtprobleme verraten. Mit vollem Recht warnt der Verf. (S. 400) vor einer im Gegensatz zur älteren Forschung heute häufigen übertreibenden Anwendung der westlichen Gesichtspunkte auf die russische Kunstgeschichte. Aber auf der vorhergehenden Seite kann er dennoch der Versuchung nicht völlig entgehen, „die reizende Einbildungskraft eines Nikiphoros mit den fêtes champêtres eines Watteau zu vergleichen".

Nach der stilistischen Seite stören einige Russizismen. Iwan IV. Wassiljewitsch heißt bald „Iwan der Schreckliche", bald „Johannes der Grausame". Auch geht es nicht an, den Zaren Michail „Kaiser Romanow" zu nennen.

Es ist schon oft betont worden, daß die Geschichte der schönen Künste in Rußland noch unzertrennlicher als anderswo mit der Kultur- und Sozialgeschichte verwoben ist. Wie Brunow verliert denn auch Alpatow diese Zusammenhänge nicht aus den Augen. Der längst bei uns rühmlich bekannte Kunstforscher baltischer Herkunft Oskar Wulff, der sich den beiden jungen Kunsthistorikern der Sowjetunion mit seinem eigenen großen Textband anschließt, geht sogar noch einen starken Schritt weiter, indem er jeder neuen Kunstepoche eine auch die politischen Dinge hereinziehende Einführung voranstellt. Wenn hier, wie schon ein anderer Kritiker hervorhob, einiges mit der modernen Geschichtschreibung nicht mehr völlig übereinstimmt und auch das literar-historische Werturteil — so über Gogols „Tote Seelen" — nicht immer ein-

[2]) Ein paar Andeutungen nahm ich auf Grund persönlicher Eindrücke aus dem Kiewer Museum in meine Geschichte Rußlands (I, 368) auf.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0103
gefördert durch die DFG

wandfrei formuliert ist, so wissen wir ihm um so uneingeschränkteren Dank für den — mit Ausnahme der Graphik, deren Erzeugnisse ihm nur ungenügend zur Hand waren, — lückenlosen Bericht über die Kunstentwicklung seines Zeitraumes und die klare Heraushebung ihrer Gipfelpunkte.

Ein sehr sympathisch anmutendes Geleitwort erweitert sich zu einer autobiographischen Skizze des Verf., der in seiner ersten Lebenshälfte die von ihm geschilderte Kunst „aus nächster Nähe wachsen und sich entfalten sah". Am erfreulichsten erscheint mir dabei, wie er, der Balte, ein zunehmendes Verständnis für den „organischen Zusammenhang der russischen Gesellschafts- und Geisteskultur" gewann und wie ihm damit zugleich stufenweise Herz und Sinn für die große künstlerische Leistung, vor allem für die malerische, der letzten beiden Jahrhunderte aufging. Dabei wahrt er sich, unbeeinflußt von neuesten Geschmacksverirrungen, das Recht seiner Generation, wie er sagt, die Kunst „als Lebensspiegelung zu erleben". Auch hält er unentwegt daran fest, das eigene, vor den einzelnen Werken seinerzeit in sorgfältigen Notizen niedergelegte Kunstgefühl sprechen zu lassen, so daß er sogar auf die ihm unzugängliche russische Neubearbeitung von Alexander Benois' in Muthers Handbuch erschienener Geschichte der russischen Malerei im 19. Jahrhundert nicht ungern verzichtete, weil ihn dessen künstlerische Sonderbegabung allzuleicht im eigenen Werturteil hätte beirren können. Es dürfte nach meiner eigenen guten Kenntnis dieses schon vor dem Weltkrieg bis zu Abschnitt XVIII vergriffenen Buches eine ziemlich unnötige Befürchtung gewesen sein. Doch wie dem sei, so hat dem Verf. das persönliche Studium der Originalwerke mit ihrem „sinnenkräftigen Naturalismus und reichen Lebensgehalt" einen unvergleichlichen geistigen und ästhetischen Besitz übermittelt.

Bereits die Einleitung: „Von Wesensart und Entfaltung der neurussischen Kunst" bot wohl dem Verf. bei der längst museal geordneten und wissenschaftlich schon restlos bearbeiteten Materialfülle weniger Schwierigkeiten als seinen Mitarbeitern am Gesamtwerk ihre Schlußabschnitte, die jener konkreten Zusammenfassung Wulffs nebst seinen jeweiligen Epocheneinführungen einigermaßen entsprechen. Das Gleiche ist für die nachfolgende Gliederung und Darstellung im ganzen Buche der Fall. Daß auch eine echt künstlerisch einfühlende Sprache der Wiedergabe des Kolorits, die wegen der wirtschaftlichen Unmöglichkeit in den beiden Tafelbänden wegfallen mußte, den Analysen der Perspektiven, der Lichtführung und dergl. zu Hilfe kommt, braucht kaum erwähnt zu werden: nur als ein Beispiel hebe ich die Schilderung der „Neunten Welle" Ajwasowskijs hervor.

Für die beiden letzten Jahrhunderte kann nun wirklich der Vergleich mit den abendländischen Kunstzweigen und Stilgattungen einsetzen, und die Anfänge beruhen ja, wie allbekannt, auf dem Import aus dem Westen, dem großen Lehrmeister auch auf dem Gebiet des Schönen.

Den Vorsprung in der Entwicklung der Künste seit Beginn des 18. Jahrhunderts hatte die Architektur mit den großen Aufträgen der Staatsgewalt in der neuen Haupt- und Residenzstadt. Aber schon im Wandel des westlichen Spätbarock zum Rokoko bildet sich ein einheimischer Baustil aus, der vor allem am Namen des jüngeren Rastrelli haftet und mit Bashenow wenigstens in Riesen*projekten* einen genialen Russen aufweist. Ein Starow und Sacharow wetteifern im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert mit Italienern und Franzosen. In Petersburg und Moskau wie in deren Umgebung erstehen die Regierungsgebäude, die Palais des Hofes und des Hochadels. Ihre klassizistischen Fronten kennzeichnen die Epoche Alexanders I. Dann setzte, ähnlich wie im Westen, ein Eklektizismus ein, worauf wieder eine natio-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0104
gefördert durch die DFG

nalere Architektur in Moskau anhob und schließlich in freierer Fortbildung auf den Klassizismus zurückgegriffen wurde.

Die Plastik stand dagegen ganz unter den jeweiligen fremden Antrieben. Erst Antokolskijs Bronze- und Marmorbildwerk Iwans des Schrecklichen war derartig russisch gefühlt, daß es Turgenew dem psychologischen Realismus der damaligen Literatur als ebenbürtige Schöpfung gleichstellte. Der französische Impressionismus fand in der Kleinplastik des Fürsten Trubezkoj gegen das Jahrhundertende den stärksten Ausdruck. Doch gelang auch diesem Künstler mit dem wuchtigen Reitermonument Alexanders III. ein Standbild von echt nationaler und historischer Lebenswahrheit.

Richtiges Eigenleben aber wohnt von allen Künsten allein der neurussischen Malerei inne. Nicht mit Unrecht behauptet der Verf., daß mit ihrer Eroberung der Wirklichkeit gegenüber der altrussischen Kunst eine neue Welt beginnt und daß ihre Qualitäten in gewissem Sinn selbst die westlichen Lehrmeister übertreffen. Schon die Porträtkunst der Katharinazeit, nicht selten von Leibeigenen ausgeübt, vom Popensohn Lewizkij, dem kaiserlichen Hofmaler, auf den Gipfel geführt, zeichnet sich durch eine naturwahre Individualistik aus, die heute noch die Bewunderung aller Kenner erregt. Alexander Iwanow, der größte russische Meister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, entwand sich den Fesseln des akademischen Klassizismus und nahm, von den Zeitgenossen noch unverstanden, zumal in den unaufhörlichen Vorstudien für sein eigentliches Lebenswerk, die Erscheinung Christi vor dem Volk, bereits den Impressionismus vorweg. Das Schicksalsjahr des zweiten Polenaufstands aber sah zugleich den Aufruhr der jungen Künstlerschaft und deren Sezession aus der Akademie. Es war, wie der Verf. wieder richtig sagt, das Geburtsjahr der nationalen Malschule. Seit 1872 verbreiteten ihre Mitglieder unter Mjassojedows und Perows Führung, vom Moskauer Großkaufmann Tretjakow, dem Stifter der nach ihm benannten weltberühmten Galerie, unterstützt, als „Peredwishniki" den neuen Geist in ihren Wanderausstellungen über das weite Reich hin. Gleichzeitig aber war diese Kunst zu einem feinnervigen Organ der politisch-sozialen Opposition geworden, das, ähnlich wie die Literatur, bald lauter, bald nur in Andeutungen zum Publikum sprach. Indem aber die Malerei im anklagenden Genre sich zur anklagenden Literatur gesellte, gewann der tendenziöse Inhalt den Vorrang über die Form, die ihrerseits unter den Bann von Tschernyschewskijs realistischer Gesetzgebung geriet.

Wie Perow, mit dem Pinsel mehr zeichnend als eigentlich malend, im Bereich dieses Sittenbildes als einer der ersten Vertreter erscheint, so beginnt mit Wjatscheslaw Schwartz und seinen Federzeichnungen zur Geschichte Iwans des Schrecklichen eine neue, nicht selten vom modernen Nationalismus berührte Historienmalerei. Die Landschafter aber, die in ihren Anfängen das städtische Architekturbild bevorzugt hatten, dringen mit Schischkin an der Spitze in das Dickicht der nordrussischen Föhren- und Tannenwälder, während Ajwasowskij, ein noch bis ans 20. Jahrhundert heranreichender Romantiker, das Wogen und Branden des Schwarzen Meeres in vielberühmten, manchmal an Turner erinnernden Bildern wiedergibt.

So werden die spezifisch malerischen Werte neu und dauernd errungen, die nun eine außerordentlich reiche Kunstepoche erblühen lassen. Vier allesamt noch dem fünften Jahrzehnt entsprossene und stark hervortretende Individualitäten sind hier weiter zu nennen: Wereschtschagin, dessen Pinsel mit der kriegerischen Expansion im Orient gleichen Schritt hält; Rjepin, der erst 1930 gestorbene Altmeister mit seiner außerordentlichen Position in der modernen russischen Kunstübung, der aber trotz der eminent malerischen Qualitäten seiner Historienbilder wie seiner Porträts eigentlich der Peredwischink, wenngleich der Gewaltigste dieser Bewegung, bleibt;

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0105
gefördert durch die DFG

Surikow, der Sibirier, dem als nationalen Historienmaler viele den Preis noch vor Rjepin zuerkennen; Wasnezow endlich, der von Surikows Palette wie von seinem elementaren Tiefblick nicht unbeeinflußte, politisch hochkonservative Führer der Neuromantik im Märchen- und Sagenbild wie in der wiedererweckten Kirchenfreske.

Der Schwerpunkt des russischen Kunstlebens hatte sich von Petersburg nach Moskau verschoben. Nur als Vorbote der Petersburger Neuromantik ringt — wie einst Iwanow mit seinem großen Christusbild — der einsame Genius Wrubels mit seinem „Dämon", bis ihm selbst Phantasie und Leben im Dämon des Wahnsinns erlosch. Gleichzeitig erhob sich die Landschaftsmalerei zu ihren wundervollsten Lichtoffenbarungen mit Kuindshi, dem ersten selbständigen russischen Impressionisten, Poljenow, dem auch als Porträtisten ausgezeichneten Sjerow und mit Lewitan, dem Jungverstorbenen und doch Größten unter ihnen, weil er der eigentliche Seelenkünder der russischen Natur wurde. Und mit Maljawins derbfröhlichen Bauerndirnen im flimmernden, auf dem grellen Rot ihrer sonntäglichen Sarafane spielenden Glast bricht ein koloristischer Jubel hervor, wie ihn die russische Kunst in ihrer ganzen Geschichte noch nicht erlebt hatte.

Um den „Mir Iskustwa" („Kunstwelt") scharte sich in dem einzigartig kosmopolitischen Petersburg eine fin de siècle-Gruppe. Es ging nochmals gegen die Akademie, obwohl sie mittlerweile reformiert war. Alexander Benois und Konstantin Somow waren die Führer: zwei geistreiche, in ihren Vorwürfen dem französischen Ancien Régime zugetane Persönlichkeiten von kapriziös-aparter Stilbildung und erlesener Farbengebung. Eine Neugestaltung des Bühnenbildes und des Kostüms sowie eine exquisite Buch- und Märchenillustration geht von einer ganzen Reihe ausgezeichneter Künstler dieser letzten Glanzzeit aus, die sich auf beide Hauptstädte verteilen. Man wird aber keinen Zufall darin erblicken dürfen, daß die Somow und Benois zu den Petersburgern gehören, daß dagegen in Moskau die größten neuzeitlichen Schilderer der russischen Natur wie der russischen Vergangenheit zu Hause oder doch von dort angeregt sind. Der alte politisch-soziale Unterschied der zwei Kapitalen spricht sich auch in der Kunst aus: ein allrussischer Künstlerbund, der die beiden Richtungen an der Schwelle des 20. Jahrhunderts noch einmal zusammenschloß, spaltete sich schon 1907 wiederum in den Moskauer Bund und die abermals um die „Kunstwelt" gruppierte Petersburger Genossenschaft.

Im Gegensatz zu den vielen Quellenangaben Brunows und Alpatows, die sie den einzelnen Kapiteln anhingen, ist das Literaturverzeichnis Wulffs etwas dürftig ausgefallen. Er möge es mir nicht als Unbescheidenheit auslegen, wenn ich erwähne, daß ich auch keine meiner eigenen Publikationen zur russischen Kunst darunter vorfinde. Die Illustrationen des Tafelbandes sind, wie auch die von Brunow und Alpatow, mit geringen Ausnahmen vortrefflich geraten.

Berlin. Karl Stählin.

Paul Binswanger: Die ästhetische Problematik Flauberts. Untersuchung zum Problem von Sprache und Stil in der Literatur. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1934. 183 S.

Binswanger hält nicht viel von den bisherigen Versuchen, Flaubert und sein Werk zu interpretieren. Sie kranken, so meint er, fast ausnahmslos an irgend einer standpunktlichen Voreingenommenheit. Sie halten „approbierte" (109) heterogene und heteronome Leitfragen bereit, welche den Blick auf den Gegenstand von vornherein verschatten. Bei allem Interesse an psychologischen, zeitgeschichtlichen und weltanschaulichen Voraussetzungen und Eigentümlichkeiten der Romane Flauberts hat

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0106
gefördert durch die DFG

man es versäumt, die ihnen innerlich zugehörigen Maßstäbe und Anschauungsformen herauszufinden.

Man muß, so fordert Binswanger, zu erfahren trachten, was jenes Werk im Grunde zu leisten, welche Aufgabe es zu bewältigen beabsichtigt. Flaubert selbst bietet Handhaben zu dieser Erörterung. Freilich ist es ihm nicht beschieden gewesen, sein Vorhaben einer zusammenhängenden Behandlung der ästhetischen Grundfragen durchzuführen. Aber die *Correspondance* bietet Ansatzpunkte genug, um seinen Intentionen auf die Spur zu kommen und so auf eigene Faust seinen Plan nachträglich zu verwirklichen.

Was bedeuten ernst genommen Kunst und Künstler? Welche Verantwortung tragen sie im Gesamthaushalt menschlichen Lebens? Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit sie ins Dasein treten können? Indem Binswanger so fragt, verpflichtet er sich dazu, bei allen Stellen der *Correspondance,* die er heranzieht, stets auf den äußersten Begriff von Kunst (sagen wir mit Flaubert von *art pur*) und allem, was damit zusammenhängt, erpicht zu sein.

Bei Flaubert hat die ästhetische Problematik eine ganz bestimmte Auffassung von der geistigen Struktur seiner Zeit und ihrer Funktion im Ablauf der Gesamtgeschichte als sachlichen Grund[1]). Die Menschen sind längst nicht mehr naiv mit der Wirklichkeit verbunden. Sie haben auch den Rückhalt jedes echten religiösen oder politischen Einverständnisses verloren, von dem aus die Wirklichkeit als Ganzes Bestand und in ihren Einzelerscheinungen Halt hätte. Jetzt nach dem Einsturz der *bases théologiques* irrt der Blick des Menschen über den entfesselten Andrang zusammenhangloser Einzeldinge. „Damit ist ihm das Gegenüber der Welt — eben die Wirklichkeit-außen — genommen, vor der er selbst als wirklich, in dem, was er ist, sich sehen und vergewissern könnte“ (40). In dieser Lage greift er zu einem unerlaubten und in die Irre führenden Mittel. Er interpretiert als Wirklichkeit, was in den Umkreis seiner Empfindungen, Meinungen oder Interessen hineinfällt. Er glaubt, mit den Mitteln und folglich im Bereich seiner zufälligen Subjektivität ein neues „Gegenüber“ der Welt begründen zu können, indem er den jeweils vor ihm auftauchenden Dingen Bedeutung und Sinn andichtet. Solche Ahnungslosigkeit gegenüber dem Ganzen der Wirklichkeit geißelt Flaubert als Stupidität, als *bêtise humaine.* Der Mensch läßt sich dogmatisch betören und gerät so immer verhängnisvoller in Partikularismen hinein, denen er zu entgehen hoffte.

Der Ausweg aus der Partikularität des befangenen Daseins zum vollen Gegenüber der Wirklichkeit führt in die völlig entgegengesetzte Richtung. Flaubert kennzeichnet ihn mit der programmatischen Formel *ne pas conclure.* Er sagt negativ: *L'ineptie consiste à vouloir conclure.* (An Louise Bouilhet, 4. Sept. 1850.) Die Forderung des Verzichtes auf jede Form des „Schließens“ stellt den Menschen um der unverfälschten und unverkürzten Wirklichkeit und damit um seiner selbst willen vor die schwerste Aufgabe. Sie mutet ihm zu, die Welt mit dem Auge Gottes zu betrachten, eines Gottes freilich, der nicht dogmatisch eingeengt und verzerrt ist, den menschliche Stupidität nicht mit „Attributen dekoriert“ hat (Anhang zu den *Notes de Voyage,* Edition Conard, II, 358). Der Mensch soll von den Ansprüchen seiner Subjektivität her gesehen eine Art Nullpunkt-Existenz führen. Das ist nun gerade die Existenzweise des Künstlers. Nur wenn und soweit Kunst möglich ist, vermag der Mensch der Wirklichkeit gerecht zu werden. Kunst ist wesentlich Gerechtigkeit gegenüber dem Ganzen des Daseins. Sie ist überdies die einzige Weise möglicher Gerechtigkeit.

---

[1]) Eine eingehende Untersuchung des geschichtsphilosophischen Gehalts der Anschauungen Flauberts wäre dringend erwünscht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0107
gefördert durch die DFG

Als Organ solcher Gerechtigkeit bietet sich dem Künstler die Sprache dar. Mit Hilfe des nennenden Wortes vermag er an die Wirklichkeit heranzukommen. Wo das gelingt, realisiert sich der für Flaubert grundlegende Begriff des *style*. Unter *style* ist nichts anderes und nichts Geringeres zu verstehen als eben die sprachliche Bewältigung der Wirklichkeit.

Sprache kann Wirklichkeit immer nur als auf Menschen bezogene Wirklichkeit stellen und in Sicht bringen. Wirklichkeit liegt für sie stets im Schatten von Personen. Sie ist je an Personen ausgeliefert und in solchem Ausgeliefertsein als Wirklichkeit verloren; sie ist Menschen zugefallen und diesen Menschen gerade damit entzogen. Deren „existenzielles Eingelassensein auf die gemeinsame Welt-außen" (99) ist genau besehen ein „charakteristisches und situatives Nichtwissen um die Dinge in der gemeinsamen und unabhängigen Wirklichkeit" (77).

Wenn es nun dem mit dem Auge Gottes ausgestatteten Künstler gelingt, die gesamte „Erscheinung" einer Person darzustellen, dann gewinnt er gerade die eigentliche Wirklichkeit, wie sie sich durch und im Hinblick auf jene Person aufbaut. Alles Detail, dessen er bedarf, um zu zeigen, wie Menschen einzeln und zu mehreren in die eine und allen gemeinsame Wirklichkeit hineintretend existieren, ist mehr als pures Detail und pure Partikularität, nämlich konkrete Allgemeinheit, wie sie Flaubert für seinen Wahrheitsbegriff verlangt. *On n'est vrai qu'à force de généraliser,* heißt es in einem seiner Briefe.

Mit solchen Überlegungen ist die Kernfrage nach dem *Sujet* alles künstlerischen Schaffens, von der sich Flaubert beunruhigt fühlte, im Grunde beantwortet. *Sujet* ist „die Wirklichkeit als jeweils in das Dasein von Personen partikulär einbezogene und als zugleich in ihrer Gesamtheit und in ihrem Gegenüber nicht gewußte" (132).

Bei dem Versuch, diese allgemeine Einsicht konkreter zu fassen, tritt das Moment der Zeit[2]) in den Blick. Dinge in ihrer Wirklichkeit darstellen heißt sie in der „rinnenden Zeit" (164) darstellen. Von hier aus fällt Licht auf die bekannten Pläne Flauberts: 1. *Il y aurait une histoire magnifique à faire ... C'est l'histoire de l'homme moderne depuis sept ans jusqu'à quatre-vingt-dix* (A Louise Colet, 8. X. 1846). 2. Je *voudrais faire un civilisé qui se barbarise et un barbare qui se civilise* (A Mme Roger des Genettes, 10. XI. 1877).

Das sind in ungefähren Umrissen die Ergebnisse der Arbeit Binswangers. Über weitere Einzelheiten zu berichten ist hier nicht möglich. Immerhin wird das Gesagte ausreichen, um einen Begriff von dem hohen Niveau und dem reichen Ertrag der Untersuchung zu vermitteln. Die bohrende Gründlichkeit der Analysen verdient anerkennendes Lob, das auch durch die folgenden Fragen und Bemerkungen in keiner Weise geschmälert werden soll.

Binswanger erörtert im Zusammenhang seines Themas auch den Begriff der *Idee* bei Flaubert (86, 115). Sie allein ermächtigt den Künstler, die Dinge in ihrer Wirklichkeit in den Blick zu bekommen und zu nennen. Sie stellt die Gnade und Kraft dar, ohne welche er niemals zur Wirklichkeit der Dinge hinkäme. Wäre Binswanger diesen Gedanken weiter nachgegangen, so hätte sich, wie mir scheint, die Sujetproblematik wieder enger zu dem Künstler selbst in Beziehung bringen lassen. Freilich müßte bei einer solchen Berücksichtigung des Künstlers unter allen Umständen die fundamentale Einsicht festgehalten werden, daß er in seiner Eigenschaft als Künstler menschlich gesehen nicht anders als auf dem Nullpunkt, im Leeren, in der Wüste existieren kann. Jeder Vorgriff seiner Subjektivität würde ja den Blick auf die echte Wirklich-

---

[2]) Binswanger hätte hinweisen können auf das, was Georg Lukácz in seiner „Theorie des Romans" (S. 133 ff.) über die Bedeutung und Auffassung der Zeit bei Flaubert sagt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0108
gefördert durch die DFG

keit wieder trüben und fälschen. Umgekehrt stellt nun aber zugestandenermaßen die Idee eine Verbindung zwischen dem Künstler und seinem individuellen Temperament einerseits und dem Gegenüber der Wirklichkeit andererseits dar. Die Idee macht eben auf diese Weise Weltliches zum Sujet. Je weiter und fruchtbarer sie ist, desto weiter und fruchtbarer ist infolgedessen auch das Sujet. *Un bon sujet ... est une idée-mère d'où toutes les autres découlent* (An Mme Roger des Genettes, 1861). An Hand der Idee vermag der Künstler partikuläre Details aus der Unsumme begegnender Dinge herauszugreifen und ihnen die Dignität der Wirklichkeit angedeihen zu lassen.

Sprachlich betrachtet garantiert nur die Idee das, was Flaubert die *note juste* nennt. Man kann allerdings mit Worten allein Literatur machen, vielleicht sogar gute Verse schreiben. Aber was nützt das? *Déjà le vers est si commode à déguiser l'absence d'idées!* Bei einem Mangel an „Ideen" führt kein Weg zum *réel écrit,* zur Präsenz dichter und erfüllter Wirklichkeit, ohne welche Kunst nicht Kunst wäre. Die Idee läßt sich nicht erzwingen. Wer „ideen"los ist, der hat nirgends einen Zugang zur Wirklichkeit als dem Sujet überhaupt. Kein Mensch kann sich hinsetzen und „irgendwo", mit wachsamer Mühe und aus eigener Kraft, Wirklichkeit zu stellen versuchen, obwohl für das Auge der Idee überall Wirklichkeit anzutreffen sein wird. Kunst ist nicht Wissenschaft; man kann vielleicht aus vorbedachtem Entschluß Wissenschaftler sein, niemals aber Künstler. Flaubert wußte, warum er gelegentlich voller Neid auf das Los der Wissenschaftler hinblickte und es so sehr viel leichter fand als sein eigenes. Bei dem Künstler will immer die Vorbedingung der *innéité* erfüllt sein, und jeder Leser der *Correspondance* weiß, wieviel persönliche Not in der Frage steckt: *Mais avons-nous autant d'innéité que de compréhensivité?* (An Louis Bouilhet, 27. VI. 1850.)

Mit diesen Bemerkungen sollen Binswangers Einsichten unter keinen Umständen wieder ins Nur-Psychologische zurückgebogen werden. Es ist ernsthaft nicht so, als habe alles Gesagte nur im Hinblick auf Flauberts individuelle Lage und Veranlagung Sinn und Gewicht. Gemeint ist nur dies: der Horizont der *innéité* gehört sachlich in die ästhetische Problematik unbedingt hinein. In der künstlerischen Existenz bilden „Ursprünglichkeit" und „Verständnisvermögen" eine Einheit, die sich nicht aufspalten läßt. Wer sie trennt, wird jener Existenz nicht gerecht.

Binswanger betrachtet seine Erkenntnisse mit Recht als geeignete Leitfäden für ein kritisch beurteilendes Verstehen konkreter Kunstwerke. Es dürfte allerdings nicht leicht sein, so ohne weiteres die Probe aufs Exempel zu machen. Was ein Kunstwerk innerlich begründet, ist zwar deutlich geworden. Es fragt sich nur, wie sich das Geforderte dort, wo es erfüllt ist, kundgibt. Offenbar gibt es irgendeine Art von Evidenz für die Gegenwart des Wirklichen im Kunstwerk. Wie könnte sonst Flaubert manchem Buche mit dem Satz: *Ça se voit!* zustimmen. Diese Form des Urteils deutet darauf hin, daß für den Kunstbetrachter dieselben existenziellen Voraussetzungen gelten wie für den schaffenden Künstler; denn mit dem „Sehen", von dem die Rede ist, kann nur das Erblicken des Wirklichen im Geschriebenen gemeint sein.

Nur für den Künstler und den Kunstbetrachter gibt es Wirklichkeit im echten Sinne. Es gibt für sie diese Wirklichkeit nur insoweit, als sie die Welt aus ihrer Hinfälligkeit an das subjektive Leben herauszuhalten imstande sind. Je mehr sie sich dem Nullpunkt ihrer subjektiven Existenz nähern, desto mehr wirkliche Welt „entdecken" sie. Offenbar ist nun für Flaubert der Besitz an „entdeckter" Wirklichkeit der Wert, um dessentwillen es sich überhaupt erst ernsthaft verlohnt Mensch zu sein. In ihm und mit ihm konstituiert sich sein eigentliches Sein[3]). Die Moralität, die sich

[3]) Man beachte die Umdeutung des Begriffes des *honnête homme,* die sich aus folgendem Satz herauslesen läßt: *Le don de l'observation ne peut appartenir qu'à un honnête homme, car pour voir les choses en elles-mêmes il faut n'y porter aucun intérêt personnel.* Anhang zu *Notes de Voyage,* Conard II, 360.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0109
gefördert durch die DFG

hier ankündigt, nämlich die Moralität als künstlerische Existenz, führt zu schwerwiegenden Konsequenzen. Sie enthält das Problem der auf ein nihil gestellten Ethik. Der Nihilismus als die Negation alles dogmatisch gebundenen Lebens soll positives Fundament eines neuen, freien und wirklichkeitsoffenen Lebens werden. Man übersieht diesen Tatbestand gern, weil sich, geschichtlich gesehen, das Phänomen des Ästhetizismus, wie er weithin den Symbolismus kennzeichnet, zwischen Flaubert und den modernen Betrachter geschoben hat. Wer aber einmal von Nietzsche[4]) herkommend auf Flaubert blickt, dem wird sich jener blasse, amoralische oder gar immoralisch gemeinte Ästhetizismus dekadenter Prägung nicht mehr als das echte Ergebnis Flaubertscher Anschauungen darstellen. Für den beginnt Flaubert eine entscheidende Rolle in der Geschichte des großen Nihilismus der Moderne zu spielen.

Mit diesem Ausblick, zu dem man Binswangers Rückblick auf Montaigne (154 ff.) in Beziehung stellen mag, ist der Bezirk der eigentlich ästhetischen Problematik bereits überschritten. Der Grenzübergang ist unvermeidlich, wenn man den Lageplan jener Problematik auf der Gesamtkarte des europäischen Geistes skizzieren möchte.

Mit diesen Gedanken sei der Bericht über das tüchtige und anregende Buch von Binswanger geschlossen. Nur um der Genauigkeit willen seien anhangweise noch ein paar Schönheitsfehler angemerkt. Hier und dort fallen in dem Buch Stellen auf, an denen einzelne Äußerungen Flauberts überspitzt interpretiert und mit einer ihnen ursprünglich wohl kaum innewohnenden Bedeutung belastet werden. Manchmal stört eine Bemerkung, die ein allzu ausgeprägtes Selbstbewußtsein des Verfassers oder eine ungebührlich schroffe Geringschätzung des bisherigen Schrifttums über Flaubert verrät. Die französischen Zitate wimmeln leider von Druckfehlern.

Marburg a. d. L. Wilhelm Kalthoff.

---

[4]) Vgl. Löwith, *Kierkegaard und Nietzsche*. 1933.

Neunter Internationaler Kongreß für Philosophie Paris 1937

Im Jahre 1937, dreihundert Jahre nach dem Erscheinen des Discours de la Méthode von Descartes, soll eine Philosophen-Tagung in Paris stattfinden, die ihren Mittelpunkt in der Frage nach Wesen und Wert der Vernunft haben wird. Von den sechs Problemgruppen, die um diesen Mittelpunkt gelagert sind, kommt für uns vornehmlich die letzte in Betracht: „La valeur, les normes (morales, sociales et esthétiques) et la réalité." Wegen aller Einzelheiten wende man sich an Prof. Emile Bréhier, 40, rue de l'Yvette, Paris 16.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0110
gefördert durch die DFG

Die Ästhetik in den nordischen Ländern

Von

Kaarle S. Laurila

I. Zur Einleitung

Die Geschichte der Ästhetik in den nordischen Ländern — Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland — ist meines Wissens bisher ein ziemlich unerforschtes Gebiet. Es ist deshalb nicht möglich, über den gegenwärtigen Stand oder über die neueste Periode in der Entwicklung unserer Wissenschaft in den genannten Ländern ganz in derselben Weise zu berichten, wie man etwa über den gegenwärtigen Stand der Ästhetik in Frankreich, England oder in Deutschland berichten kann. Wenn es sich um diese Länder handelt, kann der Berichterstatter getrost sich darauf beschränken, nur die neueste Phase der Entwicklung der Ästhetik zu beleuchten, weil er die älteren Phasen bei seinen Lesern wenigstens in großen Zügen als mehr oder weniger bekannt voraussetzen darf. Oder er kann jedenfalls seine Leser auf Werke hinweisen, in denen die früheren Perioden der Geschichte der Ästhetik in seinem Lande behandelt worden sind. Wer aber über den gegenwärtigen Stand der Ästhetik in den nordischen Ländern berichten soll, kann dies nicht tun, denn hier fehlen die geschichtlichen Darstellungen der Ästhetik sowohl über die älteren als auch über die neueren Perioden völlig[1]). Schon deshalb kann man hier sich nicht buchstäblich auf die Schilderung der gegenwärtigen Ästhetik beschränken, sondern man muß weiter in die Vergangenheit zurückgreifen oder wenigstens gelegentlich auf weiter zurückliegende ästhetische Leistungen hinweisen, um der Ästhetik der Gegenwart einen erklärenden historischen Hintergrund zu geben. Doch muß selbstverständlich auch hier der zu berück-

---

[1]) Das einzige mir bekannte Werk, worin die Geschichte der nordischen Ästhetik einigermaßen beleuchtet wird, ist das verdienstvolle, kenntnisreiche Buch von Paul V. Rubow, Dansk litteraer Kritik i det nittende Aarhundrede — Indtil 1870. (Dänische Literaturkritik im XIX. Jahrhundert. Bis 1870.) Wie aber schon der Titel des Buches angibt, ist dieses Werk keine Geschichte der nordischen Ästhetik, sondern nur eine Geschichte der dänischen Literaturkritik und auch das nur aus einer beschränkten Periode (von 1800—1870), obgleich dabei in aufschlußreicher Weise auch die bedeutendsten dänischen ästhetischen Theorien der genannten Zeitperiode berücksichtigt werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0111
gefördert durch die DFG

sichtigende Zeitraum ziemlich beschränkt bleiben. Weiter in die Vergangenheit als bis ungefähr zu der Mitte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts werden auch unsere rückblickenden historischen Hinweise sich in der Regel nicht erstrecken. Diese Zeitgrenze ist nicht ganz willkürlich, sondern scheint vielmehr sachlich begründet. Denn die Wurzeln der ästhetischen Gedankenrichtungen und Lehren, die sich in unserem Jahrhundert wenigstens in den nordischen Ländern, aber auch anderswo geltend gemacht haben, reichen im allgemeinen ungefähr ein halbes Jahrhundert, d. h. bis zum Anfang oder der Mitte der achtziger Jahre zurück. Was dahinter liegt, hat mit der Ästhetik der Gegenwart und mit der unseres Jahrhunderts in der Regel keinen lebendigen Zusammenhang mehr. Es gehört schon zu einer anderen Gedankenwelt, mit der wir nicht mehr in einer unmittelbaren lebendigen Fühlung stehen[2]).

Aber wenn auch die Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Ästhetik in den nordischen Ländern aus eben angeführten Gründen einen längeren Zeitraum umfassen muß als die entsprechenden Übersichten der großen Kulturländer, so soll der Leser keineswegs erwarten, daß jene Übersicht auch entsprechend mehr sachlich Wertvolles ans Tageslicht bringen wird als die Übersichten der großen Kulturländer. Im Gegenteil. Es muß schon hier hervorgehoben werden, daß die nordischen Länder auf dem Gebiet der theoretischen Ästhetik verhältnismäßig wenig Selbständiges und Wertvolles geleistet haben. Dies gilt im allgemeinen von allen nordischen Ländern, obgleich nicht von jedem genau in dem gleichen Maße. Bedeutungsvollere, selbständige ästhetische Theorien, von eigentlichen ästhetischen Systemen gar nicht zu reden, sind in den nordischen Ländern überhaupt nicht aufgetaucht, besonders nicht in älterer Zeit. Das bißchen selbständige Gedankenarbeit, was auf dem ästhetischen Gebiet in den nordischen Ländern geleistet worden ist, stammt erst aus unserem Jahrhundert. In älterer Zeit hat man sich meistens damit begnügt, fremde (deutsche, französische, englische oder von der Antike überlieferte) Theorien sich anzueignen, um sie dann mit mehr oder weniger Glück und mehr oder weniger selbständig oder unselbständig weiter zu bilden oder nur auf gewisse ästhetische Gebiete anzuwenden.

---

[2]) Da die Geschichte der Ästhetik in den nordischen Ländern ein so unerforschtes Gebiet ist, hätte schon die bibliographische Orientierung mich in Verlegenheit bringen müssen, wenn ich mich nicht auf sachkundige Hilfe meiner Kollegen in den anderen nordischen Ländern hätte stützen können. Ich habe in dieser Beziehung wertvolle Hilfe von Victor Kuhr (Kopenhagen), Francis Bull (Oslo) und Olle Holmberg (Lund) erhalten, wofür ich ihnen verbindlichst danke. — Außerdem hat mein Landsmann, Kollege und Freund, Yrjö Hirn, in bereitwilligster Weise nicht allein seine unvergleichliche Literaturkenntnis, sondern auch seine Privatbibliothek mir zur Verfügung gestellt und somit meine Arbeit in sehr hohem Maße gefördert und erleichtert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0112
gefördert durch die DFG

Diese etwas kümmerliche Blüte der Ästhetik in den nordischen Ländern kann nicht auf einer mangelnden Begabung der nordischen Völker beruhen. Sie haben vielmehr sowohl in älterer als auch in neuerer Zeit so hervorragende Denker hervorgebracht und so viel Selbständiges und Tüchtiges auf den verschiedensten Gebieten der Philosophie geleistet, daß nicht anzunehmen ist, daß ihnen gerade die Fähigkeit zum ästhetischen Denken fehlte. Es muß vielmehr auf irgendwelchen zufälligen und äußeren Ursachen beruhen, daß die Ästhetik in den nordischen Ländern nicht zu einer reicheren Entfaltung gelangt ist.

Auf einen solchen äußeren Umstand kann man sofort hinweisen. Die Ästhetik hat an den nordischen Universitäten unter den Lehrfächern eine Stellung gehabt — und hat sie teilweise noch heute —, die ihrer Pflege nicht förderlich gewesen ist. Die Ästhetik war nämlich seit jeher an den nordischen Universitäten nicht als ein selbständiges Fach vertreten. An den Universitäten Schwedens und Finnlands war sie mit der allgemeinen Literaturgeschichte und früher noch dazu mit der Kunstgeschichte zu einem Lehrfach vereinigt. Später wurde in Schweden und Finnland diese ungeheuer umfassende Professur geteilt. Der eine Professor vertrat danach Kunstgeschichte nebst Kunsttheorie, der andere Literaturgeschichte nebst Poetik (in Schweden), und „Ästhetik und Literatur der modernen Völker“ (in Finnland). So wurde durch diese Fachzusammenstellung die theoretische Ästhetik, die doch ihrer Natur nach eine philosophische Disziplin ist, einem Professor aufgebürdet, der in der Regel kein Philosoph war und dem oft sogar jede philosophische Schulung und Neigung fehlte. Und wenn er auch zufälligerweise sowohl philosophische Schulung als auch philosophische Neigungen gehabt hätte, so wurde er doch in der praktischen Ausübung seines Amtes dazu gezwungen, vor allem Historiker (entweder Literarhistoriker oder Kunsthistoriker oder in älterer Zeit beides) zu sein. In einer solchen Fachzusammenstellung wird die Ästhetik in der Praxis sozusagen naturnotwendig nur zu einem mehr oder weniger vernachlässigten Anhängsel, auch wenn der Inhaber des Lehrstuhls es selber nicht wollte. Um so mehr dann, wenn er seinen Neigungen und seiner Schulung nach ein ausgesprochener Historiker und kein Philosoph und Theoretiker ist.

In Dänemark und Norwegen hat die Ästhetik als Lehrfach an den Universitäten eine teilweise andere Stellung gehabt. In Dänemark war die Ästhetik ungefähr hundert Jahre lang (1790—1892) sogar als selbständiges Fach mit eigenem Lehrstuhl vertreten, unter dessen Inhabern der berühmte Schriftsteller Oehlenschläger besonders zu nennen ist. Im Jahre 1892 wurde Julius Paludan Inhaber dieses Lehrstuhls mit dem Auftrag, zugleich auch Literaturgeschichte zu vertreten, was er so buchstäblich nahm, daß er in Wirklichkeit fast nur das letztgenannte Fach

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0113
gefördert durch die DFG

vertreten hat. Nach dem Abgang Paludans (1918) ist dieser Lehrstuhl auch dem Namen nach in einen Lehrstuhl der allgemeinen Literaturwissenschaft verwandelt worden, dessen spätere Inhaber (Vald. Vedel und seit 1933 Paul Rubow) jedoch auch der Ästhetik Aufmerksamkeit gewidmet haben. Wenn somit die Ästhetik auch in Dänemark zugunsten der Literaturgeschichte stark zurückgedrängt worden ist, hat sie eine Zufluchtstätte bei den Inhabern des philosophischen Lehrstuhls gefunden, von denen mehrere (Sibbern, Wilkens und gegenwärtig Victor Kuhr) sie mit großem Interesse und gutem Erfolg gepflegt und mit eigenen wertvollen Untersuchungen gefördert haben[3]).

In Norwegen hat die Ästhetik nie einen eigenen Lehrstuhl gehabt. Es gehörte aber zu den Amtspflichten des Professors der Philosophie, den nötigen Unterricht auch in der Ästhetik zu erteilen. Einige haben es getan, andere nicht. So hat z. B. der berühmte Dichter Welhaven, dessen Ernennung zum Professor der Philosophie vornehmlich auf seinen ästhetischen Verdiensten beruht haben soll[4]), in seiner Lehrtätigkeit die Ästhetik mit warmem Interesse gepflegt. Dasselbe ist zu sagen von M. J. Monrad, der auch durch eigene ästhetische Schriften sein Interesse für unser Fach reichlich bezeugt hat. Teilweise gilt dies noch von Arne Löchen, einem späteren Inhaber des philosophischen Lehrstuhls. Aber im großen und ganzen dürfte man wohl sagen können, daß die Ästhetik als Universitätsfach in Norwegen in neuester Zeit ziemlich vernachlässigt gewesen ist, da es vom persönlichen Interesse des Inhabers des philosophischen Lehrstuhls abhängig gewesen ist, ob und in welchem Maße dieses Studium gepflegt wird. Diese Vernachlässigung der Ästhetik hat sich auch in der Praxis deutlich gerächt, wie es sich im Folgenden zeigen wird.

Es mögen noch andere Ursachen zu der mageren Blüte der Ästhetik in den nordischen Ländern mitgewirkt haben. Aber die vernachlässigte Stellung, welche die Ästhetik unter den Lehrfächern an den nordischen Universitäten gehabt hat, ist sicherlich eine, und zwar eine wichtige Ursache dazu gewesen.

2. Dänemark.

Wir beginnen unsere Übersicht mit Dänemark. Dänemark hatte ja schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehrere hervorragende Philosophen, wie Sibbern, den Naturforscher Oersted, J. L. Heiberg und vor allen Sören Kierkegaard, welche alle sich auch mit ästhetischen Fragen beschäftigt haben. Einige von ihnen haben sogar

---

[3]) Diese Tatsachen über die Stellung der Ästhetik als Universitätslehrfach in Dänemark sind mir von Victor Kuhr mitgeteilt worden.

[4]) Dies wie alles übrige hier Berichtete ist mir von Francis Bull mitgeteilt worden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0114
gefördert durch die DFG

große ästhetische Werke geschrieben, wie z. B. Sibbern, der ein dreibändiges Werk über Poesie und Kunst (Om Poesie og Kunst, 1834—1869) veröffentlichte. Auch Oersted, so sehr er auch Naturforscher (Physiker) seinem Hauptamt nach war, hat doch eingehend ästhetische Fragen behandelt (z. B. in seinem großen naturphilosophischen Werke „Der Geist in der Natur“ („Aanden i Naturen“, 1849—1850) und auch in anderen Schriften („Till det Skjönnes Naturlaere“ u. a.). Was wiederum J. L. Heiberg und Sören Kierkegaard betrifft, so waren sie wohl von Hause aus ästhetische Menschen, und ästhetische Probleme haben sie ihr Leben lang stark beschäftigt, obgleich sie die Entwicklung eigener ästhetischer Theorien nicht zur Hauptaufgabe ihres Lebens gemacht haben. Es muß jedoch von allen den genannten Denkern gesagt werden, daß sie trotz ihrer großen Verdienste auf dem ästhetischen Gebiete keine in tieferem Sinne selbständigen ästhetischen Theorien entwickelt haben. Urschöpfung von ästhetischen Theorien und Gedanken hat keiner von ihnen geleistet, auch nicht in dem beschränkten Sinne, in dem man von der Urschöpfung auf dem Gebiete des Gedankens überhaupt reden kann. Sie haben alle nur fremdes, entweder zeitgenössisches oder historisch überliefertes Gedankengut bearbeitet und umgearbeitet. So ist z. B. Sibbern in seiner Ästhetik deutlich ein Eklektiker, der antike und moderne Gedanken (seine vornehmsten Autoritäten sind offenbar Aristoteles, Plotin und Schelling) auf eigene Weise zu verbinden und zu systematisieren sucht. Dasselbe ist zu sagen von Oersted, der in seiner Ästhetik ebenso besonders von Plotin und Schelling, aber daneben auch vom Formalismus Herbarts beeinflußt ist. Was wiederum J. L. Heiberg betrifft, so war er in seinen Anfängen Romantiker, wurde aber später Hegelianer und hat sowohl als Kritiker wie auch als ästhetischer Theoretiker und Schriftsteller einen äußerst weitgehenden Einfluß auf das geistige Leben seiner Zeit nicht allein in Dänemark, sondern auch in Norwegen ausgeübt; aber als Ästhetiker vertritt er keine selbständige Gedankenrichtung. Das tut auch nicht Kierkegaard, obgleich er sonst als Denker der originellste und bedeutendste ist nicht allein in Dänemark, sondern wohl im ganzen Norden.

Der bekannteste dänische Philosoph in der zweiten Hälfte des XIX. und im Anfang des XX. Jahrhunderts ist ohne Zweifel Harald Höffding (1843—1931). Er hat zwar nicht die Ästhetik als solche zum Gegenstand seiner Untersuchungen gemacht. Aber in seinen philosophischen Arbeiten, vornehmlich in seiner Psychologie und in seiner Ethik, hat er auch gelegentlich einschlägige ästhetische Fragen behandelt. So behandelt er z. B. in seiner Psychologie, zwar nur ganz kurz, die ästhetischen Gefühle und im Zusammenhang damit macht er einige Bemerkungen über das Wesen der Kunst sowie über die Eigenart der verschiedenen Künste. Ferner berührt er auch das Problem des Komischen und Erha-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0115
gefördert durch die DFG

benen. In seiner Ethik wiederum behandelt er im Kapitel „Ästhetische Kultur" das Problem „Kunst und Leben" — oder genauer ausgedrückt: das Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit. Seine Ansichten über die von ihm behandelten ästhetischen Fragen sind immer wohl durchdacht und besonnen, aber bewegen sich meist in den herkömmlichen Bahnen, ohne wesentlich neue Gesichtspunkte zu eröffnen[1]).

Höffding hat jedoch auch ein ästhetisches Werk geschrieben, nämlich ein Buch mit dem Titel „Den store Humor" (1916) („Der große Humor"), obgleich er selbst sowohl auf dem Titelblatte als auch im Buche diese seine Untersuchung ausdrücklich als „eine psychologische Studie" bezeichnet. Aber jedenfalls ist das Thema ein ästhetisches, da doch der Humor zu den ästhetischen Grundgestalten gehört, und jede Untersuchung des Humors muß somit eine ästhetische Untersuchung sein. Das Buch Höffdings über den Humor ist kenntnis- und gedankenreich, wie seine Untersuchungen immer. Er behandelt den Humor sehr vielseitig, betont zunächst den Charakter des Humors als „Totalgefühl", beleuchtet dann den Zusammenhang des Humors mit dem Lachen, mit der Ironie, mit der Tragik, mit dem Verständnis, mit der Handlung, mit der Philosophie, untersucht die Hauptformen des Humors, seine historischen Bedingungen usw. Im Einzelnen enthält das Buch viele feinsinnige Beobachtungen und Gedanken, und es wirkt sicherlich sehr anregend, befruchtend und den Gesichtskreis erweiternd auch auf solche Leser, die schon von früher her mit dem behandelten Gegenstand vertraut sind. Doch erheben sich auch mancherlei, und sogar schwerwiegende Einwände. Höffding pflegt sonst mit scharf gefaßten Begriffen zu operieren. Aber hier tut er es nicht. Sein Humorbegriff bleibt vielmehr ziemlich unbestimmt und vieldeutig. Höffding erwähnt zwar im Vorbeigehen auch diejenigen Auffassungen, nach denen eine mit Gutmütigkeit gepaarte angeborene Scherzlaune — oder W i t and L o v e, wie Thackeray und George Eliot denselben Gedanken ausdrückten — den Menschen zum Humoristen macht. Aber bei dieser scharf und klar formulierten und im Kerne richtigen Begriffsbestimmung des Humors bleibt er nicht stehen, sondern bezeichnet ihn als den „kleinen Humor", dem er seinen echten, „großen Humor" entgegenstellt. Worin aber dieser große Humor eigentlich besteht und wodurch er besonders sich vom kleinen Humor unterscheidet, das wird auch am Ende nicht richtig klar. Denn der Unterschied kann nicht darin bestehen, worin er nach der Andeutung Höffdings (S. 44) bestehen sollte, nämlich daß der kleine Humor nur „Einzelgefühl" („Enkeltfölelse"), der große Humor dagegen ein Total-

[1]) In der Schrift „Erkendelsesteori og Livsoptattelse" (1925) (Erkenntnistheorie und Lebensauffassung) ist ein Kapitel „Livspoesi" (Lebenspoesie) enthalten, worin H. von der poetischen Lebensauffassung im Gegensatz zu der begrifflichen redet. Darin werden jedoch keine eigentlichen ästhetischen Probleme berührt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0116
gefördert durch die DFG

gefühl (Totalfölelse) wäre. Eine mit Gutmütigkeit gepaarte angeborene Scherzlaune ist ohne jeden Zweifel eben eine dauernde Grundstimmung des Gemüts — also ein „Totalgefühl" — und keine augenblickliche, durch irgend ein Einzelerlebnis veranlaßte Gefühlsregung. Diejenigen, die den Begriff Humor so bestimmt haben, haben es wohl immer für selbstverständlich gehalten, daß der so gefaßte Humor eben das ist, was Höffding als den „großen Humor" bezeichnet, nämlich „eine Lebensanschauung oder richtiger eine Gesinnung dem Leben gegenüber, ein Totalzustand, zu dem alle Erlebnisse und Bestrebungen ihren Beitrag geliefert haben"[5]). Der Humor in dem oben gefaßten Sinne ist gerade eine bestimmte Gesinnung und herrschend gewordene Grundstimmung des Menschen und eine ihr entsprechende Anschauungs- und Verhaltungsweise zum Leben, zu seinen Erscheinungen, besonders aber zu den kleinen und komischen Erscheinungen. Wenn dem aber so ist, dann hat man keinen Grund, daneben noch von einem besonderen „großen Humor" zu reden, denn dieser Humor erfüllt alle die Forderungen, welche Höffding an den großen Humor stellt. Es ist auch nur verwirrend und irreleitend, von einem kleinen und großen Humor zu reden wie von zwei grundsätzlich verschiedenen Arten des Humors. Denn was Höffding als kleinen Humor bezeichnet, ist kein Humor, und sein großer Humor wiederum ist eben nur Humor und weiter nichts, soweit er überhaupt auch das ist, denn auch die Höffdingsche Begriffsbestimmung des großen Humors ist nicht in jeder Beziehung einwandfrei und vor allem nicht genügend eindeutig und scharf gefaßt, obgleich sie ohne Zweifel aufs Richtige zielt. Die Einteilung des Humors in zwei grundsätzlich verschiedene Arten, nämlich in einen kleinen und in einen großen Humor, muß schon von vornherein bedenklich erscheinen, zumal der Unterscheidungsgrund Höffdings ein solcher ist, daß der angebliche kleine Humor danach kein Humor sein könnte. Aber auch abgesehen davon kann der Unterschied an Größe überhaupt nur einen Gradunterschied und nie einen Artunterschied bedingen. Eine solche Begriffsbestimmung des Humors, wonach nur der große Humor echter Humor wäre und der kleine Humor eine unechte Abart desselben, ist schon aus diesem Grunde abzulehnen. Wenn der Begriff Humor einmal richtig erfaßt und bestimmt ist, muß Humor immer Humor und immer echt bleiben, mag er dann groß oder klein oder sonstwie sein. Ebenso verkehrt wie es wäre, z. B. von der hohen Erhabenheit oder von der hohen Tragik einen besonderen Begriff zu konstruieren und nur das Hocherhabene für echt erhaben oder das Hochtragische für echt tragisch zu erklären, ebenso verkehrt ist die entsprechende Verfahrensweise dem Humor gegenüber. Dieser schiefe Ausgangspunkt hat nachteilig und verwirrend auf die ganze

[5]) Den store Humor, S. 44.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0117
gefördert durch die DFG

Behandlung des Humors bei Höffding gewirkt. Aber trotzdem bleibt „Der große Humor“ Höffdings ein Buch, an dem kein Ästhetiker, der sich mit Humor befaßt, vorbeigehen darf.

Bevor wir zu den eigentlichen Ästhetikern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übergehen, ist noch eine Schrift zu nennen, die zwar nicht in die uns beschäftigende Zeitperiode gehört, sondern früheren Datums ist, die aber eine so große historische Bedeutung hat, daß sie hier nicht unerwähnt bleiben darf. Es ist die kleine Schrift des bekannten Kunsthistorikers Julius Lange (1838—1896), „Om Kunstvaerdi“ betitelt und schon im Jahre 1876 erschienen[6]). Den Inhalt dieser Schrift bilden zwei Vorträge, von denen Julius Lange den ersten schon 1874, den zweiten 1876 in Kopenhagen gehalten hat. Diese Schrift ist deshalb historisch so bemerkenswert, weil Lange darin Gedanken ausspricht, die für seine Zeit neu waren und bedeutungsvoll der Zukunft vorgriffen. Schon die Kritik, welche Lange gegen die damals noch herrschende Schönheitsästhetik richtet, ist höchst bemerkenswert, weil ähnliche freimütige und gesund „ketzerische“ Gedanken anderswo erst ungefähr um ein Vierteljahrhundert später zum Ausdruck kamen und auch dann als etwas sehr Gewagtes und Rebellisches angestaunt wurden. Es muß Lange hoch angerechnet werden, daß er schon im Jahre 1876 den Klarblick und Mut hatte, unumwunden zu erklären, er sei kein Schönheitsästhetiker, sondern vertrete im Gegenteil die Meinung, daß „die theoretische Kunstlehre — — — im Gebrauch dieser Wörter (schön und Schönheit) äußerst sparsam sein müsse.“ Denn — und hier folgt die Begründung — „in der Kunst ist die Schönheit keineswegs der zentrale Begriff“ — eine Wahrheit, die nach Lange „nie scharf genug betont werden kann“. „Die Kunst handelt vom Sehenswerten, aber es gibt viel Sehenswertes, was nicht schön ist. Schönheit und Kunst decken sich auf keine Weise, haben kein gemeinsames Grundprinzip, und so kann die Schönheit deshalb niemals das Kriterium des Kunstwertes sein“[7]).

Schon auf Grund dieser Gedanken hat die kleine Schrift Julius Langes einen wohlverdienten festen Platz in der Geschichte der nordischen Ästhetik. Aber auch die in der Schrift ausgedrückten positiven Gedanken verdienen volle Beachtung. Der positive Grundgedanke der Schrift findet seinen kürzesten Ausdruck in der von Lange gegebenen Definition des Kunstwertes, welche in der ersten Fassung folgendermaßen lautet: Der Kunstwert „ist der Wert, den der Stoff, wie es sich durch das Bildwerk (die

---

[6]) Diese Schrift liegt jetzt auch in deutscher Übersetzung vor: Julius Lange, Vom Kunstwert. Zwei Vorträge. Ins Deutsche übertragen von Ferdinand Nagler, mit einem Geleitwort von Julius von Schlosser. Amalthea-Verlag. Zürich-Wien-Leipzig. 1925.

[7]) Vom Kunstwert, S. 118—119.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0118
gefördert durch die DFG

Darstellung des Stoffes) zeigt, für den Künstler gehabt hat, und den er dadurch auch für uns erhält" (S. 19—20). Infolge der Einwände, welche besonders der norwegische Professor Monrad gegen den inzwischen veröffentlichten ersten Vortrag Langes gerichtet hatte, sah dieser sich veranlaßt, seiner Definition des Kunstwertes eine nur im Wortlaut, aber nicht im Inhalt geänderte Fassung zu geben. In dem zweiten Vortrag heißt es nämlich: „Der Kunstwert ist der Wert, den der Stoff für den Hervorbringenden hatte, welchen Wert der Gegenstand durch die Darstellung desselben weiterhin für uns erhält" (S. 70).

In dieser Definition steckt eine emotionalistische Kunstauffassung, zwar lange nicht einwandfrei und klar ausgedrückt, offenbar auch nicht von Lange selbst in ihrer vollen Bedeutung und Tragweite erkannt, aber jedenfalls geahnt und sozusagen *in nuce*. Es ist tatsächlich wahr, daß der Künstler in seinem Werke denjenigen Wert zum Ausdruck bringt und uns miterleben läßt, den gewisse Lebenserscheinungen für ihn gehabt haben. Es ist ferner auch wahr, daß gerade hierin das Wesen der Kunst, sowie auch ihre Hauptaufgabe und somit auch der „Kunstwert" besteht. Dieser richtige Grundgedanke ist aber noch für Lange selbst so unklar geblieben, daß er es nicht vermocht hat, ihn scharf und einwandfrei auszudrücken, noch weniger ihn zu seinen Folgerungen weiterzuentwickeln. Vor allem hätte der Zentralbegriff der Definition, der W e r t, bedeutend genauer bestimmt werden müssen. Man hätte hinzufügen müssen, daß derjenige Wert, um den es sich hier handelt, nicht der Nutzwert, auch nicht der Erkenntniswert, auch kein anderer Beziehungswert, sondern der G e f ü h l s w e r t und noch ausdrücklich der r e i n e und u n m i t t e l b a r e Gefühlswert der Gegenstände ist. Das meint offenbar auch Lange, aber er sagt es nicht deutlich genug. — Wenn aber Lange alles dies klar erkannt und deutlich ausgesprochen hätte, dann wäre er ein reifer Vertreter und nicht nur ein dunkel ahnender Vorläufer und Vorverkünder der emotionalistischen Kunsttheorie, was er tatsächlich ist. Aber auch als solcher hat er die nordische Ästhetik mit so bedeutungsvollen, selbständigen, über die eigene Zeit hinausweisenden Gedankenkeimen bereichert, daß sein Name in dieser Übersicht nicht fehlen darf.

Der weltberühmte Literaturforscher und Kritiker G e o r g B r a n d e s (1842—1927) gehört auch als Ästhetiker in dieselbe Zeitperiode wie Julius Lange und Höffding. Seine ästhetisch-theoretischen Schriften hat Georg Brandes sogar früher veröffentlicht als Lange und Höffding. Georg Brandes hat nämlich seine literarische Laufbahn mit philosophischen und ästhetischen Studien begonnen[8]). Schon im Jahre 1868 ist die erste ästhetisch-

[8]) Vgl. über Brandes besonders die verschiedenen Schriften P a u l V. R u b o w s: Dansk litteraer Kritik i det XIX. årh. 1921. Georg Brandes og hans

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0119
gefördert durch die DFG

theoretische Schrift Brandes' „Aesthetiske Studier", erschienen. Dieses Buch enthält zwei ästhetisch-theoretische Abhandlungen, nämlich eine Untersuchung über den Begriff des tragischen Schicksals („Om Begrebet: den tragiske Skjaebne") und zwei Kapitel zur Theorie des Komischen („To Capitler af det Komiskes Theorie"). Diese beiden Abhandlungen zeichnen sich durch keine besondere Selbständigkeit aus, obgleich Brandes in ihnen, besonders in der letzteren Abhandlung, einen achtungswerten Scharfsinn entfaltet und eine nicht geringe dialektische Fähigkeit zeigt. Aber im Ganzen befindet er sich im Banne der historisch überlieferten und besonders der damals herrschenden Theorien. Durch Rubow[9]) erfahren wir, daß die vornehmsten ästhetischen Autoritäten Brandes' Hegel und Vischer, daneben auch in geringerem Grade Solger, Schiller, Kierkegaard, Heiberg, Ruge u. a. waren. Aber auch ohne dies anderswoher zu erfahren, könnten wir besonders den Einfluß Hegels und Vischers, teilweise auch den der anderen Autoritäten, aus den Abhandlungen selbst herauslesen. Die Gedanken Brandes' bewegen sich nämlich in den beiden Abhandlungen durchweg in den Bahnen der damals herrschenden und besonders von den genannten Denkern vertretenen Theorien. So ist das Tragische für Brandes „eine Art des Erhabenen" und dem Tragischen liegt immer eine Schuld zugrunde. Folglich ist auch „die Frage vom tragischen Schicksal immer die Frage von der tragischen Schuld"[10]). Der Hauptzweck der ganzen Abhandlung ist, zu erklären, von welcher Art die tragische Schuld sei. Brandes unterscheidet drei Arten von Schuld, nämlich eine metaphysische (unpersönliche oder überpersönliche, Schuld des Schicksals), eine ethische (persönliche oder subjektive) und eine ethisch-metaphysische oder ästhetische Schuld, welche allein als tragische Schuld bezeichnet werden kann. Diese ästhetische Schuld vereinigt in sich in organischer Weise die ethische und metaphysische Schuld, indem die ästhetische Schuld zugleich Schuld des Subjekts und des Schicksals ist[11]).

In seiner Abhandlung über das Komische nimmt Brandes zu seinem Ausgangspunkt die Definition Kierkegaards, wonach das Tragische und das Komische im Grunde eins und dasselbe sind, indem beide auf einem Widerspruch beruhen, aber der Unterschied besteht darin, daß „beim Tragischen dieser Widerspruch ein schmerzlicher, beim Komischen ein schmerzloser ist"[12]). Auch hier wandert Brandes also in den Bahnen überlieferter Theorien, denn die Auffassung, daß der komische Eindruck auf

---

Laerere (i Studier fra Sprog og oldtidsforskning Nr. 144. 1927); Litteraere Studier 1928; Georg Brandes og den kritiske Tradition i det XIX. årh. 1931.

[9]) Vgl. Rubow, Georg Brandes og den krit. Tradition S. 162 ff.

[10]) Ästh. Studier, S. 4—5.

[11]) Ästh. Studier, S. 6 ff. 27 ff. 32 ff. 42 ff.

[12]) Ästh. Studier, S. 73.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0120
gefördert durch die DFG

einem Widerspruch, und zwar auf einem logischen Widerspruch, beruht — wie Brandes es genauer bestimmt —, ist uralt. Von dieser Theorie aus sucht Brandes dann den komischen Eindruck zu erklären, natürlich ohne darin zu gelingen, denn die Theorie des logischen Widerspruchs ist nicht imstande, das Problem des Komischen zu lösen.

Noch in einer dritten Schrift, nämlich in seiner Doktordissertation „Den franske Aesthetik i vore Dage“ (1870) (Die gegenwärtige französische Ästhetik) beschäftigt sich Brandes mit ästhetischen Fragen und Theorien. Er trägt in dieser Abhandlung allerdings nicht direkt seine eigenen ästhetischen Ansichten vor, sondern berichtet nur über die Ansichten anderer, nämlich über die Ansichten Taines. Aber er begnügt sich nicht nur damit, die Lehren Taines wiederzugeben, sondern er mustert sie auch kritisch, so sehr er sich auch sonst von den ästhetischen Ansichten Taines angezogen fühlt und von ihnen tief beeinflußt ist. Eigene selbständige ästhetische Theorien trägt Brandes nicht vor. Diese Schrift ist jedoch insoweit bemerkenswert, als sie wohl die erste gründliche und zusammenfassende kritische Darstellung der Ästhetik Taines enthält[13]).

In seinen späteren Schriften befaßt sich Brandes nicht mehr mit ästhetischen Theorien. Er widmet sich der literarischen Forschung und Kritik, besonders aber der Schilderung hervorragender interessanter Persönlichkeiten und steht als Porträtist und Kritiker nicht nur in der nordischen, sondern auch in der Weltliteratur fast unvergleichlich da. Zum theoretischen Denken hatte er eigentlich keine tiefere Veranlagung. Er scheint auch selber darüber im klaren gewesen zu sein[14]). Allerdings kommt Brandes in seinen späteren Schriften mit ästhetischen oder wenigstens mit literarischen Theorien und Richtungen vielfach in Berührung; er war als Kritiker gewissermaßen gezwungen, zu solchen Stellung zu nehmen, was er auch seiner streitbaren Natur gemäß mit Lust und Liebe und oft mit einem feurigen Eifer tat. Aber aus diesen seinen Stellungnahmen zu literarischen Richtungen und Streitfragen, die ihn bisweilen zu heftigen Polemiken mit Vertretern entgegengesetzter Meinungen führten[15]), geht doch keine einheitliche, folgerichtig durchdachte ästhetische Anschauung hervor. Es zeigt sich vielmehr, daß Brandes eine solche nicht besaß.

---

[13]) Jedoch will es mir vorkommen, daß Paul V. Rubow die Bedeutung dieser Schrift überschätzt, wenn er sie „als das einzige Werk bezeichnet, das in der Taine-Literatur noch heute strahlt.“ Litteraere studier, S. 72.

[14]) Vgl. Rubow, Georg Brandes og hans laerere, S. 18.

[15]) Eine solche sehr interessante Polemik über Kunst und Moral hatte Brandes z. B. mit dem norwegischen Ästhetiker und Literaturforscher Chr. Collin (im Jahre 1894), von dem hier noch später die Rede sein wird. Schon im Jahre 1872 veröffentlichte Brandes eine Streitschrift „Forklaring og Forsvar. En Antikritik“ (Erklärung und Verteidigung), worin er sich gegen die Vorwürfe verteidigte, die in der dänischen Presse gegen seine „Hauptströmungen“ gerichtet worden waren.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0121
gefördert durch die DFG

Um zu den eigentlichen Ästhetikern zu gelangen, ist wohl vom Ende des 19. Jahrhunderts als erster von ihnen Cl. Wilkens[16]) zu nennen. Er darf mit Recht ein eigentlicher Ästhetiker genannt werden, denn er behandelt in seinem ästhetischen Hauptwerk die wichtigsten überlieferungsgemäß zur allgemeinen Ästhetik gehörigen Fragen. Zunächst natürlich die Schönheit sowohl von der subjektiven wie von der objektiven Seite, wobei er auch den Gegensatz der Form- und der Inhaltästhetik berührt; später nimmt er in einem besonderen Kapitel zu dieser Streitfrage Stellung, ohne jedoch ihren eigentlichen Kern tiefer zu erfassen. In diesem Zusammenhang gibt er schließlich auch eine Definition des Schönen, die sich wohl durch eine sogar für die Schönheitsdefinitionen ungewöhnliche Länge, aber nicht durch eine entsprechende Klarheit auszeichnet[17]). Er behandelt ferner in besonderen Kapiteln die ästhetischen Sinneselemente und die psychologisch-ästhetischen Prinzipien, wie auch den Unterschied zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen. Den zweiten und den dritten Abschnitt seines Buches widmet er der ästhetischen Modifikationslehre, wobei jedoch nur das Erhabene, das Tragische, das Häßliche und das Komische zur Behandlung kommen. Im vierten (letzten) Abschnitt behandelt Wilkens die künstlerisch formende Phantasie. Es muß anerkannt werden, daß Wilkens in der damaligen ästhetisch-theoretischen Literatur gut bewandert ist und daß er die ästhetischen Grundfragen durchaus als Fachmann und nicht als Liebhaber erörtert. Trotzdem kommt ziemlich wenig in tieferem Sinne Selbständiges bei seiner Untersuchung heraus. Denn im Grunde genommen ist Wilkens ein ästhetischer Eklektiker. Er wandert allerdings nicht in irgend eines einzelnen Meisters Spuren, sondern verhält sich kritisch oder wenigstens wählerisch zu ihnen allen. Aber seine ästhetischen Ansichten sind am Ende doch nicht Erzeugnisse eines selbständigen Denkens, sondern hauptsächlich Zusammenstellungen der damals herrschenden Anschauungen. Seine vornehmsten Autoritäten sind Kant, Herbart, Fechner, Vischer, Lotze, Kirchmann, Köstlin, Herbert

---

[16]) Seine ästhetischen Hauptwerke sind: Aesthetik i Omrids (1888) (Ästhetik im Umriß) und Poesin (1893) (Poetik). Schon vor W. hatte der bekannte Psychologe, Alfr. Lehmann, in seiner Doktordissertation „Farvernes elementaere Aesthetik“ (Die elementare Ästhetik der Farben) (1884) eine Untersuchung veröffentlicht, von der man ästhetischen Charakter und ästhetische Ergebnisse hätte erwarten können. In Wirklichkeit sind die ästhetischen Ergebnisse der Untersuchung Lehmanns ziemlich mager. L. beschränkt sich nämlich darauf, die direkten, sozusagen absoluten Gefühlswerte zu untersuchen, welche die Farben und Farbenzusammenstellungen als solche haben. Der ästhetische Eindruck der Farben beruht aber nur zu einem relativ geringen Teil hierauf, hauptsächlich darauf, in welcher Verbindung die Farben vorkommen. Blaue Augen und rote Lippen z. B. sind ästhetisch sehr anziehend, aber nicht rote Augen und blaue Lippen.

[17]) Ästhetik, S. 160—161.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0122
gefördert durch die DFG

Spencer, Bain u. a. Aber eben der Umstand, daß er nicht aus einer einzigen Quelle schöpft und sich nicht an eine einzelne Meinungsrichtung anlehnt, sondern das ihm Zusagende aus verschiedenen, sogar weit voneinander liegenden Meinungen heraussucht, gibt ihm den Schein einer relativen Selbständigkeit.

Der Vollständigkeit halber sei hier auch die Schrift Carl Langes, „Bidrag til Nydelsernes Fysiologi som Grundlag for en rationel Aestetik" (1899) erwähnt, weil sie in diese Periode gehört und, wie man schon aus dem Untertitel ersieht, mit dem Anspruch auftritt, nicht allein eine ästhetische Schrift zu sein, sondern sogar als Grundlage zu einer rationalen Ästhetik zu dienen[18]). Sachlich würde allerdings diese Schrift hier keine Erwähnung verdienen, denn sie ist nicht geeignet, unser Verständnis der ästhetischen Erscheinungen und Fragen zu fördern. Joh. Volkelt erwähnt die Schrift C. Langes als abschreckendes Beispiel des törichten Wahns, mit groben äußerlichen physiologischen und überhaupt naturwissenschaftlichen Mitteln ästhetische Erscheinungen begreifen und erklären zu wollen[19]). Und der Landsmann Langes, Emil Rasmussen[20]), von dem wir bald mehr reden werden, urteilt über diese Schrift, wenn möglich, noch strenger. Diese abfälligen Urteile sind meiner Ansicht nach in der Hauptsache gerecht. Man braucht nur einen Blick in jene Schrift zu werfen, um davon überzeugt zu werden. Schon die Art und Weise, wie C. Lange die Kunst definieren zu können glaubt, nämlich als ein Mittel, dem im Menschen wohnenden „ewigen Drang nach Genuß entgegenzukommen", ist so naiv, primitiv und grob, daß alle weitere Diskussion über eine derartige „ästhetische" Schrift unnötig ist.

Dagegen verdient ernste Beachtung die schon erwähnte Schrift „Aesthetiske Studier" (Ästhetische Studien) von Emil Rasmussen. Das Buch Rasmussens enthält drei voneinander unabhängige Abhandlungen, deren Hauptinhalt schon aus den Titeln hervorgeht. „Prinzipien der Ästhetik" („Aesthetikkens Principer") lautet die Überschrift der ersten Abhandlung, „Schopenhauers Ästhetik" die der zweiten, und „Professor C. Lange und die Grundlage der Ästhetik" die der dritten. Von der dritten Abhandlung haben wir schon das Nötige gesagt, ihren Hauptinhalt kurz angegeben. Von der zweiten Abhandlung ist in diesem Zusammenhang nicht viel zu bemerken. Bleibt also übrig nur die erste Abhandlung, in der die eigenen ästhetischen Ansichten Rasmussens dargestellt werden. Da wird zuerst die Frage erörtert, was die Ästhetik eigentlich sei. Die landläufige

---

[18]) Diese Schrift ist auch ins Deutsche übersetzt unter dem Titel Sinnesgenüsse und Kunstgenuß. Herausgegeben von Hans Kurella. 1903. — Carl Lange war übrigens ein Bruder des vorerwähnten Kunsthistorikers Julius Lange.

[19]) Vgl. Volkelt, System der Ästhetik I², S. 42 f. 269.

[20]) Emil Rasmussen, Aesthetiske Studier (1899). S. 123—135.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0123
gefördert durch die DFG

Antwort, die Ästhetik sei „die Lehre von der Kunst und dem Schönen" wird nicht gutgeheißen, da doch die Ästhetik ebenso wohl die Lehre „von der Natur und dem Häßlichen" sein müsse. „Die Schönheit und ihr Gegensatz (die Häßlichkeit) sind keine objektiven Eigenschaften der Dinge, sondern nur ein Ausdruck dafür, wie die Dinge auf uns wirken." Folglich muß die Ästhetik eine „rein psychologische Disziplin sein, eine Monographie über die Natur der ästhetischen Gefühle, eine Untersuchung der Prinzipien, denen gemäß diese Gefühle entstehen und modifiziert werden". So definiert auch Rasmussen „die Ästhetik als die Lehre von den subjektiven und objektiven Bedingungen der Entstehung und des Wachstums der ästhetischen Gefühle". (Aesth. Studier, S. 3—4.)

Da somit die Ästhetik nach Rasmussen die Lehre von den ästhetischen Gefühlen ist, wird es notwendig für ihn, die Natur und Eigenart der ästhetischen Gefühle näher zu bestimmen. Das unterscheidende Merkmal der ästhetischen Gefühle findet Rasmussen darin, daß sie unseren Willen nicht in Bewegung setzen, also frei von Begierde und unabhängig von unseren praktischen Interessen sind. „Das ästhetische Gefühl wird aufgehoben, sobald die angeschaute Erscheinung eine Seite aufweist, die mit uns in eine praktische Beziehung tritt" (a. a. O. S. 5). In dieser Willenlosigkeit der ästhetischen Gefühle erblickt Rasmussen ihr wesentliches Kennzeichen, das zugleich den „Grenzpunkt zwischen den ästhetischen und allen anderen Gefühlen bildet". Rasmussen weist darauf hin, daß dieser Gesichtspunkt schon von Kant und Schiller „stark hervorgehoben worden sei", besonders aber von Schopenhauer, der die ästhetischen Stimmungen als „rein anschauliche, willenlose Bewußtseinszustände" bezeichnete. Die ästhetischen Gefühle haben also nach Rasmussen „einen ganz passiven Charakter, weil die Verbindung zwischen denen und dem Willen abgebrochen ist" (a. a. O. S. 7). Da die Ästhetik die Lehre von den ästhetischen Gefühlen ist, kann sie keine so allgemeingültige Wissenschaft sein, wie z. B. die Chemie, die Physik oder irgend eine andere Naturwissenschaft. Das Gefühlsleben der verschiedenen Individuen stimmt nämlich nicht genau überein, sondern ist nach Temperament, Nationalität, Erziehung, Umgebung und Gewohnheit ziemlich großen Schwankungen unterworfen. Doch herrscht Gesetzmäßigkeit im Gefühlsleben der einzelnen Individuen in dem Sinne, daß dieselben Eindrücke bei demselben Individuum in der Regel dieselben Gefühle hervorrufen. Gesetzmäßig ist ferner die Tatsache, daß es auf bestimmten nachweisbaren Ursachen beruht, wenn dieselben Gegenstände auf verschiedene Individuen nicht in derselben Weise wirken. In dieser doppelten eingeschränkten Gesetzmäßigkeit ist die Möglichkeit der Ästhetik als Wissenschaft enthalten (S. 8ff.). Die Ästhetik muß demnach sozusagen die Psychologie eines Normalindividuums zur Grundlage nehmen und als Maßstab benutzen. Daraus folgt, daß die Ästhetik eine „sehr aristokra-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0124
gefördert durch die DFG

tische Wissenschaft werden muß“ (S. 15), da ihr nicht die Psychologie jedes beliebigen Individuums, sondern nur diejenige besonders ausgewählter Individuen zur Grundlage taugt.

Darauf sucht Rasmussen die psychologische Grundlage des ästhetischen Eindrucks ausfindig zu machen und kommt dabei zu dem etwas mageren Ergebnis, daß „Übereinstimmung der Vorstellungen der Hauptfaktor jedes ästhetischen Genusses ist“ (S. 23). In der Fortsetzung wird auch das Komische nebenbei gestreift und darüber folgende etwas schwer faßliche Definition gegeben: „Das Komische beruht auf einem plötzlich eintretenden Gegensatz (Unübereinstimmung) zwischen zwei Vorstellungen, wenn keine von diesen ein besonderes Gefühl oder eine dritte Vorstellung hervorruft, die ein neues, selbständiges Gefühl erweckt“ (S. 25). Nachdem Rasmussen auf diese Weise nachgewiesen zu haben glaubt, was die Ästhetik ist und wie sie als Wissenschaft möglich und allgemeingültig werde und noch weiter das Grundgesetz entdeckt zu haben glaubt, worauf jede ästhetische Wirkung beruht, nämlich das Gesetz der Übereinstimmung („Overensstemmelsens Lov“), geht er dazu über — nicht deduktiv, sondern induktiv und analytisch —, aus Erfahrungstatsachen die weiteren einzelnen ästhetischen Prinzipien abzuleiten (S. 31 ff.). Dabei zollt er zunächst wärmste Anerkennung dem Manne, nämlich G. T. h. Fechner, „der zuerst die Ästhetik in eine wirklich wissenschaftliche Spur leitete“ und „die experimentelle Methode gründete“ (S. 31). Doch mißt Rasmussen den Rundfragen, durch welche Fechner z. B. die Schönheitsgesetze der Vierecke und anderer geometrischer Formen ermitteln wollte, keine große Bedeutung bei. Er findet sie vielmehr „wissenschaftlich ziemlich bedeutungslos“ (S. 32). Die Einwände, die er gegen die Rundfrage-Methode Fechners macht, sind in der Hauptsache dieselben, die von jeher — und zwar mit Recht — erhoben worden sind. Es ist erstens — wenigstens oft — zufällig, welche geometrische Form die befragten Personen für die schönste erklären, weil sie bei der Wahl zwischen ganz abstrakten, „leeren“ Linearformen keinen sachlichen Entscheidungsgrund haben. Die Vierecke, wie auch andere geometrische Formen, kommen nämlich nicht in Wirklichkeit als abstrakte und leere Formen vor, sondern sie treten immer in irgend einer Verwendung als Formen eines „Inhalts“ auf. Ihr Gefühlswert hängt wesentlich davon ab, wo und wie sie auftreten, welchen Raum sie umrahmen u. dgl. m. Ein Viereck z. B. als Form für das Antlitz, für das Auge oder für den Mund eines Menschen würde sicherlich einen ganz anderen Gefühlswert haben als dasselbe Viereck als die Form eines Fensters, einer Tür, einer Visitenkarte usw. Die Rundfragen Fechners sind somit schon deshalb wissenschaftlich ziemlich bedeutungslos, weil sie darauf hinauslaufen, den absoluten Gefühlswert der „leeren“, abstrakten geometrischen Formen festzustellen, welche im Grunde

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0125
gefördert durch die DFG

genommen, wie eben gezeigt wurde, keinen ästhetisch bedeutenden und feststellbaren absoluten Gefühlswert besitzen. Diesen Gedanken formuliert Rasmussen nicht ausdrücklich, aber er ergibt sich als Folgerung aus dem, was er gegen die Rundfrage-Methode Fechners einwendet. Zu diesen zwei Einwänden fügt Rasmussen noch einen dritten hinzu, nämlich den, daß den Mehrheitsbeschlüssen und „Volksabstimmungen" in ästhetischen und Kunstfragen keine entscheidende Bedeutung beigemessen werden kann. „Ebensowenig wie wir unser Urteil über ein Kunstwerk im geringsten dadurch beeinflussen lassen, wieviele Stimmen es für sich hat, ebensowenig können wir einer statistischen Untersuchung (in diesen Fragen) irgend eine wissenschaftliche Bedeutung beilegen" (S. 33). — Auch diese Bemerkung ist natürlich vollkommen richtig. Hiermit will Rasmussen jedoch der experimentellen Methode Fechners keineswegs jeden Wert absprechen. Er will nur hervorheben, daß die ästhetischen Urteile beliebiger urteilsunfähiger Leute keine Beweiskraft haben, weder einzeln genommen noch zusammengezählt. Beweiskraft haben nur die ästhetischen Urteile der wirklich urteilsfähigen „Normalindividuen". Auch Fechner selbst, meint Rasmussen, nimmt im Grunde Rücksicht nur auf die Urteile der urteilsfähigen Personen, d. h. der Personen mit Geschmack (S. 34 f.).

Zum Schluß spricht Rasmussen von den Grundsätzen, nach denen der relative Wert der Kunstwerke und der ästhetischen Gegenstände überhaupt bestimmt wird (S. 38 ff.). Da der ästhetische Wert in der Gefühlswirkung besteht, welche die Gegenstände auf uns haben, wäre eigentlich die Stärke der ausgeübten Gefühlswirkung der theoretisch richtige ästhetische Wertmaßstab. Leider gibt es aber keine zuverlässigen Mittel und Methoden zur Feststellung der Gefühlsstärke. So hat man seine Zuflucht zu Wertmaßstäben genommen, die der Kunst und dem ästhetischen Wertgebiet überhaupt fremd sind. Rasmussen nennt drei solche für das ästhetische Wertgebiet ungeeignete Maßstäbe, nämlich: die Zweckmäßigkeit („Hensigtsmaessigheden"), die Moralität und die Religiosität (S. 40 f.). Er verhält sich schroff ablehnend gegen die Heranziehung dieser Gesichtspunkte bei der ästhetischen Beurteilung, weil nach ihm auch der ethische Gesichtspunkt bei der Beurteilung der Kunst ein ebenso fremder und ungehöriger Maßstab ist wie die Berücksichtigung der Zweckmäßigkeit und des religiösen Wertes (S. 41 ff.). Rasmussen hat natürlich Recht darin, daß die (praktische) Zweckmäßigkeit, die Moralität und die Religiosität keine rein ästhetischen Maßstäbe sind. Wenn er aber daraus folgert, daß es unerlaubt sei, bei der endgültigen Beurteilung der Kunstwerke auch auf sittliche Forderungen und Gesichtspunkte, gelegentlich sogar auf religiöse Rücksicht zu nehmen, so zeigt er damit nur, daß ihm der tiefere Sinn der Probleme Kunst und Moral, Kunst und Religion, Kunst und Leben in seiner ganzen Tragweite nicht aufgegangen ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0126
gefördert durch die DFG

Abgesehen von diesen Fehlgriffen enthält die Abhandlung Rasmussens viele beachtenswerte und richtige Gedanken. Wenn man bedenkt, daß diese Gedanken z. B. von der Aufgabe der Ästhetik, von ihrer psychologischen Natur, von den ästhetischen Gefühlen und von ihrem Sondercharakter, sowie von den Fehlgriffen und Wahnvorstellungen der Vertreter der experimentellen Methode usw. schon im Jahre 1899 klar ausgedrückt wurden, so muß man dem Verfasser nach bald vierzig Jahren die Anerkennung zollen, die ihm wahrscheinlich seiner Zeit nicht zuteil geworden ist.

Die Abhandlung über die Ästhetik Schopenhauers fügt dem Gesamtbild der ästhetischen Anschauung Rasmussens keine wesentlich neuen Züge hinzu, was auch nicht zu erwarten ist. Die Darstellung der ästhetischen Ansichten Schopenhauers ist in allem Wesentlichen richtig, auch in ihren kritischen Teilen, beleuchtet aber nicht die Ästhetik Schopenhauers von neuen Gesichtspunkten aus, was auch schwierig wäre, da die Ästhetik Schopenhauers schon oft und von sachkundigen Forschern behandelt und beleuchtet worden war.

Von ästhetischen Schriften in diesem Jahrhundert nennen wir zuerst die Schrift eines Kunsthistorikers, nämlich „Den aesthetiske Opfattelse af Kunst“ (1906) (Die ästhetische Auffassung der Kunst) von Wilhelm Wanscher. In ästhetisch-theoretischer Hinsicht ist von dieser Schrift jedoch nicht viel zu sagen. Der Titel der Schrift deutet allerdings darauf hin, daß es die Absicht des Verfassers war, theoretische Fragen zu erörtern, und im Anfang sieht es auch so aus. Da stellt nämlich Wanscher zunächst fest, daß es „immer noch eine offene Frage sei, was man unter Kunst zu verstehen habe“ (S. 1). Er weist auf drei verschiedene Auffassungen von dem Wesen der Kunst hin. Die erste sei die, wonach die Kunst in der „korrekten“ Naturnachahmung bestehe. Nach der zweiten sei die technische Feinheit das Wesentliche für die Kunst. Die dritte Auffassung endlich (womit Wanscher die Auffassung Julius Langes meint), erblickt das Wesen der Kunst in dem persönlichen Interesse des Künstlers für seinen Stoff[21]). Wanscher für seinen Teil scheint diese drei Auffassungen vereinigen zu wollen „in einer ästhetischen Kunstauffassung, welche darauf baut, was ich die klassischen Werte in der Kunst nennen möchte“.‘ „Es ist das Lebensfähige (‚det levedygtige‘) oder das Schöne, was man auf diesem Wege zu bestimmen sucht“ (S. 1). Man muß wohl sagen, daß der Sinn dieser Rede etwas dunkel ist. Man hofft aber, daß die Sache durch die nachfolgenden Erörterungen geklärt wird. Dies ist jedoch nicht der Fall. Wanscher unternimmt nämlich darauf eine Wanderung durch die Architektur, durch die bildenden Künste und zum Schluß sogar durch

---

[21]) Wie man sieht, ist die Auffassung Julius Langes hier keineswegs dem Sinne nach richtig, ja, sie ist kaum verständlich wiedergegeben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0127
gefördert durch die DFG

einige Gebiete der Dichtung, offenbar in der Absicht, durch die Beschreibung besonders der alten Kunstwerke — die Wanderung beginnt bei den Pyramiden — die „klassischen Kunstwerte“ zu entdecken und hervorzukehren. Diese Wanderung ist an und für sich recht anziehend, besonders auf dem kunsthistorischen Gebiet, wo man das Gefühl hat, unter sachkundiger Führung zu stehen. Auf dem Gebiete der Poesie hat man dieses Gefühl nicht. Aber die erwartete theoretische Ausbeute gibt die Wanderung nicht. Die Schlußworte, in denen Wanscher das Ergebnis seiner Wanderung zusammenfaßt, enthalten keine solchen Gedanken, die geeignet wären, unsere Einsicht in das Wesen der Kunst oder in andere Fragen der theoretischen Ästhetik zu vertiefen oder zu erweitern und zu klären.

Der bedeutendste gegenwärtige dänische Ästhetiker ist ohne Zweifel Victor Kuhr. Seine wichtigsten ästhetischen Schriften sind die folgenden: Aesthetisk Opleven og kunstnerisk Skaben, 1927 (Ästhetisches Erleben und künstlerisches Schaffen)[22]); Die Welten des Künstlers und des Wissenschaftlers[23]), Musikens ethiske Betydning[24]) (Die ethische Bedeutung der Musik). Von diesen ist die erstgenannte Schrift die wichtigste, wie auch die umfangreichste. Daraus gehen die eigenen ästhetischen Ansichten Kuhrs am besten hervor, weil er darin die zentralen ästhetischen Fragen behandelt, wie schon ein Hinweis auf das Inhaltsverzeichnis zeigt. Das Buch zerfällt in fünf Abschnitte. Die Überschrift des ersten Abschnittes ist dieselbe wie die des ganzen Buches. Die des zweiten: Psychologische Analyse eines ästhetischen Erlebnisses, die des dritten: Die Kunst als sozialpsychologische Erscheinung, die des vierten: Der psychologische Mechanismus des künstlerischen Schaffens, und die des fünften: Verschiedene emotionalistische Kunsttheorien. — Man hat bei Kuhr überall das angenehme sichere Gefühl, daß es ein sachkundiger und philosophisch wohlgeschulter ästhetischer Fachmann ist, der die Fragen erörtert. Seine Erörterungen sind auch für andere Ästhetiker anregend, ergiebig und lehrreich, weil er nicht nur vielseitig und gut in der einschlägigen Literatur bewandert ist, sondern auch selbständig über die Fragen nachgedacht hat. — Doch ist es nicht immer ganz leicht genau festzustellen, welches der eigene Standpunkt Kuhrs in den von ihm behandelten Einzelfragen ist. Ja, dies ist nicht leicht auch in Bezug auf seine ästhetische Anschauung im Ganzen. So viel scheint sicher, daß Kuhr seiner allgemeinen Richtung nach ein emotionalistisch orientierter Ästhetiker ist. Diese seine emotiona-

---

[22]) Unter diesem Titel auch auf Deutsch erschienen (Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart 1929) und in der Zeitschr. f. Ästhetik (Bd. XXVI. S. 103—4. 1932) von Werner Ziegenfuß besprochen.

[23]) In: Studier tillägnade Efraim Liljeqvist II. Bd. Lund 1930.

[24]) Nordisk Tidskrift 1931.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0128
gefördert durch die DFG

listische Grundauffassung kommt in dem Buche durchweg zum Ausdruck. Schon im ersten Abschnitt (S. 24 ff.), wo als Ergebnis der Selbstzeugnisse vieler Dichter festgestellt wird, daß die Fähigkeit, „Eindrücke der Umgebung aufzunehmen und sie mit starken Gefühlsreaktionen zu erwidern", als der Kern der dichterischen und also auch der künstlerischen Begabung bezeichnet werden muß, tritt eine emotionalistische Kunstauffassung deutlich zutage. Noch deutlicher und bestimmter wird dieselbe Auffassung an einer späteren Stelle (S. 124) ausgedrückt, wo es heißt: „Den Ausgangspunkt für die Psychologie des künstlerischen Schaffens muß demnach die Erkenntnis bilden, daß derjenige ein ‚schaffender Künstler' ist, der es vermag, die allgemeine Vorstellungswirkung des Gefühls dazu zu benutzen, um seinem intensiven Gefühlsleben in einer künstlerischen Darstellung seinen möglichst adäquaten, äußeren, objektiven Ausdruck zu geben." Noch an vielen anderen Stellen und eigentlich durch das ganze Buch hindurch kommt dieselbe emotionalistische Grundauffassung zum Ausdruck. Kuhr ist sich dessen offenbar auch selber klar bewußt, daß seine ästhetische Anschauung eine emotionalistische ist, denn er hat zum Motto seines Buches einen Satz Croces genommen, der lautet: „Die Kunst ist eine in den Kreis einer Darstellung eingeschlossene Gefühlsspannung." — Dieser Satz ist allerdings kein Muster der Klarheit[25]) Aber sein Sinn ist doch zweifellos der, daß es die Hauptaufgabe der Kunst ist, durch anschauliche Darstellung den eigenen Gefühlen des Künstlers einen äußeren „objektiven" Ausdruck zu verleihen. In diesem Satz ist aber der Kern der emotionalistischen Kunstauffassung ausgedrückt.

Wenn somit Kuhr auch seiner Grundauffassung nach zweifellos ein emotionalistischer Ästhetiker ist, wird diese Auffassung bei ihm jedoch nicht klar und folgerichtig weiter entwickelt. Es sieht vielmehr so aus, als ob die emotionalistische Grundauffassung ihrem tiefsten Sinn und ihrer Tragweite nach für Kuhr noch irgendwie unklar geblieben wäre. Jedenfalls hält er an ihr nicht folgerichtig fest, noch weniger denkt er sie weiter und entwickelt die daraus sich ergebenden Folgerungen. Bei der Behandlung der einzelnen Fragen beruft er sich vielmehr oft auf Theorien, die der emotionalistischen Auffassung fremd oder damit sogar unvereinbar sind. So z. B. auf die alte und schon längst als unbrauchbar nachgewiesene „Schönheitstheorie". Kuhr erörtert ganz im Ernst diese Theorie[26]) und sucht sie mit der emotionalistischen Theorie dadurch zu vereinigen, daß er die alte, auch längst als unbrauchbar nachgewiesene Formel „Einheit in der Mannigfaltigkeit" als die gemeinsame objektive Grundlage der

---

[25]) Kuhr führt den Satz nur in der dänischen Übersetzung an, woraus er hier ins Deutsche möglichst wörtlich übersetzt ist. Es ist möglich, daß der Satz Croces in der Ursprache klarer und besser formuliert ist.

[26]) Vgl. Aesth. Opleven, S. 16 ff. 37 ff. 50 ff. u. a.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0129
gefördert durch die DFG

beiden Theorien annimmt, obgleich Kuhr selber darüber im klaren zu sein scheint, daß diese Formel in ihrer überlieferten Fassung „ziemlich nichtssagend und unanwendbar“ ist (S. 18). Er hofft jedoch gerade dadurch, daß er die alte Schönheitstheorie mit der emotionalistischen Auffassung vereinigt, jener unbestimmten und vieldeutigen Theorie sowie der ihr zugrunde liegenden „ziemlich nichtssagenden“ und inhaltsleeren Formel („Einheit in der Mannigfaltigkeit“) einen bestimmteren, konkreteren Inhalt zu geben und sie dadurch anwendbar zu machen. Diese Hoffnung muß sich jedoch als irrig erweisen, denn eine richtig verstandene emotionalistische Auffassung ist mit der Schönheitstheorie in jeder Form unvereinbar, ebenso wie auch mit der sogenannten Genußtheorie, mit welcher die Schönheitstheorie in der Praxis meistens zusammenfällt — bei Kuhr (vgl. S. 50 ff.) wie bei anderen ihrer Vertreter. Das ist übrigens ohne weiteres klar. Denn ist man einmal der Ansicht — und hierin besteht ja eben der Kern der emotionalistischen Auffassung —, daß es z. B. die Aufgabe der Kunst ist, die eigenen Gefühlseindrücke des Künstlers in anschaulicher Form so darzustellen, daß andere dadurch „angesteckt“ werden und dieselben Gefühle miterleben, so kann man nicht gleichzeitig die damit unvereinbare Ansicht vertreten, daß es die Aufgabe der Kunst ist, z. B. nur „Schönes“ darzustellen, „Schönheitseindrücke“ in uns hervorzurufen, d. h. ein bestimmtes Wohlgefallen zu erwecken. Stellt man sich auf den Boden der emotionalistischen Auffassung, dann muß man ihren Kern scharf und klar formulieren, daran festhalten und die sich daraus ergebenden Folgerungen ziehen. Dies tut Kuhr nicht, und damit hängt es zusammen, daß seinem Buch die großen Grundlinien fehlen, so viel scharfsinnige und gute Beobachtungen und Bemerkungen die einzelnen Abschnitte auch enthalten. Daraus folgt u. a., daß Kuhr im V. Abschnitt seines Buches, wo er eine historische Übersicht über „verschiedene emotionalistische Kunsttheorien“ gibt, zu diesen auch solche Theorien rechnet, die meiner Ansicht nach nicht dazu gehören, dagegen andere sogar wichtige Vertreter einer wirklich emotionalistischen Auffassung unerwähnt läßt. Schon im ersten Abschnitt seines Buches (S. 37) erwähnt Kuhr unter den modernen Vertretern der emotionalistischen Kunsttheorie R i c h a r d H a m a n n. In Wahrheit stellt sich aber Hamann entschieden ablehnend zu der emotionalistischen Auffassung. Gerade an der Stelle, auf die Kuhr zur Bekräftigung seiner Behauptung hinweist, sagt Hamann: „Dennoch bleibt n i c h t d a s G e f ü h l als Inhalt des ästhetischen Erlebnisses übrig, einmal weil das Gefühl ja auch unser praktisches und theoretisches Verhalten beständig begleitet ...“ Und etwas weiter unten: „... s o g e n ü g t d i e B e z i e h u n g a u f s G e f ü h l n i c h t, einen Inhalt als ästhetisch wertvoll

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0130
gefördert durch die DFG

zu charakterisieren“[27]). — Damit ist doch die emotionalistische Theorie deutlich abgewiesen.

Auch die Einfühlungstheorie, besonders in der von Th. Lipps vertretenen Form, kann nicht ohne weiteres als eine emotionalistische Theorie bezeichnet werden, wie Kuhr zu meinen scheint. Die Einfühlungstheorie hat allerdings nicht allein dem Namen nach, sondern auch sachlich gewisse Berührungen mit der emotionalistischen Auffassung, aber sie fällt keineswegs damit zusammen. Lipps z. B., den Kuhr, allerdings nicht mit Recht, als den eigentlichen Urheber der Einfühlungstheorie bezeichnet (S. 169 f.), ist ein ausgesprochener Schönheitsästhetiker. Nach ihm ist die Kunst „die geflissentliche Hervorbringung des Schönen“[28]) und nicht ein ansteckender Gefühlsausdruck, wie sie es nach der emotionalistischen Theorie sein soll. Die „Schönheitstheorie“ und die emotionalistische Theorie fallen jedoch, wie schon oben festgestellt wurde, so wenig miteinander zusammen, daß sie vielmehr miteinander unvereinbar sind. Folglich kann Lipps keineswegs als ein Vertreter der emotionalistischen Theorie angesehen werden. Ebensowenig der andere moderne Hauptvertreter der Einfühlungstheorie, Joh. Volkelt, der diese Theorie übrigens durchaus nicht, wie Kuhr andeutet[29]), von Lipps übernommen und dann in verschiedenen Richtungen modifiziert hat, sondern der seine eigene Einfühlungstheorie ebenso selbständig entwickelt und begründet wie Lipps[30]). Volkelt steht der emotionalistischen Theorie allerdings bedeutend näher als Lipps, aber nicht auf Grund seiner Einfühlungstheorie, sondern weil „das gefühlserfüllte Anschauen“ die erste von den ästhetischen Grundnormen Volkelts ist. Das gefühlserfüllte Anschauen ist jedoch nicht nach Volkelt die einzige ästhetische Grundnorm, sondern zum Zustandekommen des ästhetischen Eindrucks sind noch drei andere „psychische Quellen“ nötig[31]). Folglich ist der ästhetische Eindruck nach Volkelt nicht der reine,

---

[27]) R. Hamann, Ästhetik [2] (1919), S. 49.

[28]) Ästhetik I. S. 3.

[29]) Aesth. Opleven, S. 174.

[30]) In Wirklichkeit sind weder Lipps noch Volkelt Urheber oder Erfinder der Einfühlungstheorie, denn diese Theorie ist bekanntlich schon von Herder, Jean Paul, Novalis und anderen Romantikern vorbereitet, von Fr. Th. Vischer ganz klar ausgesprochen, von seinem Sohn, Rob. Vischer, ausgebaut, von Lotze, Volkelt, Lipps, Groos u. a. weitergebildet worden.

[31]) In einem Aufsatz „Ist der ästh. Eindruck aus einer oder mehreren Quellen abzuleiten?“ (zum ersten Male schon 1909 im Arch. für die ges. Psychologie erschienen, dann in mein Buch „Ästhetische Streitfragen“ — Akademische Buchhandlung Helsingfors 1934 — wieder aufgenommen) habe ich nachzuweisen versucht, daß diese vier Quellen Volkelts sich auf eine einzige Quelle, nämlich auf das Gefühl allein zurückführen lassen. Volkelt hält aber auch in der zweiten Auflage seiner Ästhetik an der Vielheit seiner Grundnormen oder psychischen Quellen fest.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0131
gefördert durch die DFG

unmittelbare Gefühlseindruck der Erscheinungen, wie er es nach der emotionalistischen Theorie sein soll, sondern er setzt eine Mehrzahl von Quellen voraus, die nicht auseinander abgeleitet werden können. Somit ist auch Volkelt kein Anhänger der emotionalistischen Theorie, die er vielmehr an vielen Stellen in seiner Ästhetik bekämpft.

Sobald man den eigentlichen Sinn sowohl der Einfühlungstheorie als auch der emotionalistischen Theorie richtig erfaßt, wird es klar, daß diese beiden Theorien nicht zusammenfallen können. Sie haben einen allzu verschiedenartigen Inhalt und eine allzu verschiedenartige Richtung.

Aus der unklaren Fassung des emotionalistischen Grundgedankens folgt aber, daß Kuhr nicht allein einige solche Theorien und Theoretiker als emotionalistisch bezeichnet, die es in Wirklichkeit nicht sind, sondern auch wirklich emotionalistische Ästhetiker unerwähnt läßt. Nun wäre es natürlich höchst unbillig zu verlangen, Kuhr hätte in seiner kurzen Übersicht eine vollständige Geschichte der emotionalistischen Ästhetik liefern sollen, wozu bis jetzt alle Vorarbeiten fehlen. Es ist offenbar seine Absicht gewesen, nur einige besonders bemerkenswerte, vorzugsweise moderne Vertreter der emotionalistischen Ästhetik zu erwähnen. Aber auch an diesem Plan gemessen ist seine Übersicht einseitig. Ein kurzer Hinweis auf ältere Perioden wäre sehr erwünscht gewesen, weil sonst leicht der irrige Glaube entsteht, der emotionalistische Gedanke sei eine ganz moderne Erfindung. In Wirklichkeit reichen seine Wurzeln wenigstens bis auf Aristoteles zurück, in dessen berühmter Katharsislehre ebenso wie in seiner Lehre von der Tragödie der emotionalistische Gedanke im Keime enthalten ist. Der erste, der den emotionalistischen Gedanken nicht allein deutlich ausgesprochen, sondern darauf auch eine sehr folgerichtig entwickelte Kunsttheorie und gewissermaßen auch eine Theorie der ästhetischen Kritik gebaut hat, ist der höchst verdienstvolle französische Denker D u b o s[32]). Er ist der eigentliche Vater der emotionalistischen Ästhetik. Auch in der englischen und deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts kommen emotionalistische Gedanken hier und da zum Ausdruck (bei Hutcheson, Home, Baumgarten und bei anderen). Aber auch in bezug auf das 19. Jahrhundert und die moderne Zeit überhaupt ist die Übersicht Kuhrs lückenhaft. Aus der französischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts wäre mindestens P. J. P r o u d h o n[33]) als wichtiger Vorgänger der emotionalistischen Kunstauffassung zu nennen gewesen. Aus der späteren Zeit fehlt ein Name, den die Berufsästhetiker überhaupt zu verschweigen pflegen, der aber wenigstens in einer Übersicht über die Entwicklung der emotionalistischen Ästhetik mit Nachdruck zu nennen ist: der Name L e o T o l s t o i.

---

[32]) Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719).

[33]) Vgl. Du principe de l'art et de sa destination sociale, 1865.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0132
gefördert durch die DFG

Schon seit den achtziger Jahren beschäftigte Tolstoi sich eifrig mit ästhetischen und kunstphilosophischen Fragen und schrieb auch gelegentlich etwas darüber. Aber erst am Ende des Jahrhunderts (1897—1898) erschienen seine zwei Schriften über die Kunst[34]), in denen die emotionalistische Grundauffassung mit großer Klarheit und Schärfe ausgesprochen und besonders in bezug auf die Kunst zu ihren wichtigsten Konsequenzen entwickelt ist. Ungefähr gleichzeitig mit den genannten Schriften Tolstois erschien (1897) der erste Teil der „Prinzipien der Literaturwissenschaft" von Ernst Elster, in dem mit dankenswerter Konsequenz und Klarheit die Poetik auf der Grundlage des emotionalistischen Gedankens aufzubauen versucht wird. Mit Recht wird in der Übersicht Kuhrs der Anteil Julius Langes und aus der neuesten Zeit die Yrjö Hirns hervorgehoben[35]). Nur ist die Polemik, die Kuhr in diesem Zusammenhang gegen die Ausführungen Hirns richtet[36]), meiner Ansicht nach nicht sachlich begründet. Hirn findet nämlich zwischen dem gewöhnlichen und dem künstlerischen Gefühlsausdruck einen wesentlichen Unterschied darin, daß der letztere immer einen sozialen Charakter hat, indem er stets an andere fühlende Wesen, an ein kleineres oder größeres Publikum gerichtet ist, dem er das Gefühl des Künstlers mitteilen und wahrnehmbar machen will, um es dasselbe fühlen zu lassen. Zu diesem Zweck ist der künstlerische Gefühlsausdruck eben planmäßig geformt, möglichst anschaulich und ansteckend gemacht, während der gewöhnliche Gefühlsausdruck nur ein plan- und zielloser Gefühlsausbruch ist. Diesen von Hirn mit vollem Recht gemachten Unterschied[37]) will Kuhr nun nicht gelten lassen. Nach ihm besteht offenbar kein wesentlicher Unterschied zwischen dem künstlerischen und dem gewöhnlichen Gefühlsausdruck, indem

---

[34]) „Was ist Kunst?" und „Gegen die moderne Kunst".

[35]) Der letztgenannte hat schon früher als in den von Kuhr angeführten Schriften („Origins of Art" und „Det estetiska livet") seine emotionalistische Auffassung ausgesprochen, nämlich schon in seiner Doktordissertation, „Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval" (Vorstudien zu einer Kunstphilosophie auf psychologischer Grundlage), 1896. — Auch der Verf. dieses Aufsatzes hat schon 1903 in seiner Schrift „Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie" und später in zahlreichen anderen Schriften zum Ausbau einer emotionalistischen Ästhetik Beiträge geliefert. Davon wird später die Rede sein.

[36]) Vgl. Aesth. Opleven, S. 85 ff. 193 ff.

[37]) Hirn ist keineswegs der einzige, der diesen Unterschied macht. Ihn müssen vielmehr alle emotionalistischen Ästhetiker machen, die zu einem haltbaren Begriff der Kunst gelangen wollen. So betont auch z. B. Ernst Meumann den wesentlichen Unterschied zwischen dem gewöhnlichen und dem künstlerischen Gefühlsausdruck noch stärker als Hirn, in gewisser Beziehung sogar in übertriebener Weise (vgl. System der Ästhetik [1914] Kap. III). — Auch ich selber habe diesen Unterschied in meiner finnischen Ästhetik (Grundfragen der Ästhetik I. S. 333—345) ausführlich behandelt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0133
gefördert durch die DFG

„jeder Ausdruck — auch der künstlerische — ursprünglich ohne Zweifel nur dem individuellen Zweck dient, von einem beschwerlichen Gefühlsinhalt zu befreien, „Luft zu schaffen", — während zugleich jeder Ausdruck — auch der nicht-künstlerische — die Möglichkeit hat, schnell und leicht das „soziale Moment" in sich aufzunehmen und damit als eine „Sprache" zu dienen" (S. 195). Diese Verwischung des Unterschiedes zwischen dem gewöhnlichen und dem künstlerischen Gefühlsausdruck führt aber unfehlbar zu einer Vernichtung des Begriffes der Kunst. Wenn der künstlerische Gefühlsausdruck ein ebenso ziel- und planloser Gefühlsausbruch ist, wie jeder andere und somit nicht mehr einen sozialen Charakter hat als der gewöhnliche Gefühlsausdruck, dann ist ja jeder Seufzer, jedes Lachen und Weinen, jeder Ausbruch von Wut, Verzweiflung oder von irgendwelchen anderen Gefühlen Kunst und alle Menschen sind Künstler. D. h. der Begriff Kunst hat keinen vernünftigen Sinn mehr.

Die richtig verstandene emotionalistische Kunstauffassung führt also unbedingt dazu, daß man den künstlerischen Gefühlsausdruck von dem gewöhnlichen durch ganz greifbare, wesentliche Merkmale unterscheidet, so wie Hirn es tut, weil sonst der Begriff Kunst seinen besonderen Inhalt verliert. Wenn Kuhr diese von Hirn gemachte Unterscheidung als irrig bezeichnet, so muß es wohl darauf beruhen, daß der tiefste Sinn der emotionalistischen Auffassung für Kuhr nicht völlig klar geworden ist, was übrigens auch aus anderen Abschnitten seines Buches hervorzugehen scheint.

In den zwei anderen oben erwähnten Schriften sind keine wesentlich neuen Züge und Seiten der eigenen ästhetischen Anschauung Kuhrs zu entdecken. Der Aufsatz über die ethische Bedeutung der Musik ist wesentlich historisch berichtend und in dieser Beziehung lehrreich und fesselnd. Aber auf die grundsätzliche Erörterung der ethischen Bedeutung der Kunst wird wenig eingegangen. Die Abhandlung mit dem Titel „Die Welten des Künstlers und des Wissenschaftlers" ist aufschlußreich und anregend. Da werden mit großer Literatur- und Sachkenntnis eine Menge von interessanten Einzelfragen berührt, wogegen die Hauptfrage selbst, nämlich die Eigenart der Wissenschaft und der Kunst und ihre wesentlichen Unterschiede nicht scharf und klar genug beleuchtet werden. Das kann auch nur dann mit Erfolg geschehen, wenn man aus dem richtig erfaßten emotionalistischen Grundgedanken die sich ergebenden Folgerungen zieht.

* * *

Neben den eigentlichen Ästhetikern sind in Dänemark auch im 20. Jahrhundert einige Künstler und Kunstwissenschaftler als ästhetische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0134
gefördert durch die DFG

Theoretiker, gewöhnlich allerdings nur als Theoretiker ihrer eigenen Kunst aufgetreten[38]). Meistens geben aber diese Schriften nur eine äußerst geringe oder auch gar keine Ausbeute in ästhetisch-theoretischer Beziehung.

Die Literaturforscher und Kritiker, von denen Dänemark auch gegenwärtig mehrere sehr hervorragende hat, kommen gewöhnlich mehr oder weniger in Berührung mit ästhetischen Theorien. Dies haben auch die gegenwärtigen dänischen Literaturforscher (Wilh. Andersen, Vald. Vedel, Hans Brix, Paul V. Rubow u. a.) nicht ganz vermeiden können. Doch sind diese Berührungen bei den meisten so flüchtig, daß aus ihnen keine klare Stellungnahme zu irgendwelchen ästhetischen Prinzipienfragen hervorgeht[39]).

3. Norwegen

In Norwegen ist auf dem Gebiete der theoretischen Ästhetik viel weniger geleistet worden als in Dänemark. Eigentliche systematische Ästhetiker, welche die wichtigsten ästhetischen Prinzipienfragen zusammenhängend behandelt hätten, kann Norwegen in unserem Jahrhundert kaum aufweisen. Auch aus dem Ende des 19. Jahrhunderts kann man meines Wis-

---

[38]) So z.B. Danneskjold-Samsöe, Kunstneren og hans Arbejde (Der Künstler und seine Arbeit — 1923), worin recht gesunde und verständige Gedanken besonders über die Malerei ausgedrückt werden. Johs. V. Jensen, Aesthetik og Udvikling (Ästhetik und Entwicklung — 1923). (Die Ästhetik kommt freilich nur im Titel vor.) Carl Nielsen, Levende Musik (1925), (5. Aufl. 1931). Der Verf., übrigens der berühmte Komponist, ist offenbar kein wissenschaftlich geschulter Theoretiker, aber seine Auffassung vom Wesen der Musik ist richtig und gesund, obgleich nicht begrifflich entwickelt und begründet. Dagegen behandelt Erik Abrahamsen (Tonekunsten 1927) Einzelfragen der Musiktheorie mit der sicheren Sachkenntnis eines wissenschaftlich geschulten Fachmanns; indessen auch er arbeitet in den allgemeinen Fragen allzu viel mit unanalysierten Begriffen, weshalb seine Definitionen vieldeutig und unbestimmt bleiben. Der Vollständigkeit halber sei hier noch die von Poul Uttenreitter nach dem Tode des Verfassers unter dem Titel Om Kunst (1934) (Über die Kunst) herausgegebene Sammlung von Kunstkritiken, Ausstellungsberichten, Aphorismen und Polemiken über die bildende Kunst, welche der Maler Harald Giersing (1927) im Laufe der Jahre geschrieben hatte. Diese Sammlung enthält in der Hauptsache zwar paradox zugespitzte und offenbar absichtlich überspannte, affektiert geistreichelnde Gedanken über die Kunst, die wahrscheinlich durch ihre Fassung den Philister verblüffen sollen, aber ist auch nicht ganz ohne Wahrheitsertrag. Mit der wissenschaftlichen ästhetischen Theorie haben jedoch diese Aphorismen keine Gemeinschaft.

[39]) Von den Genannten beschäftigt sich vielleicht Paul V. Rubow am meisten mit den ästhetischen Theorien, weil die von ihm behandelten Themata es mit sich bringen. In seiner hier schon früher erwähnten Geschichte der dänischen Literaturkritik im XIX. Jahrh. behandelt er einsichtsvoll auch die einschlägigen ästhetischen Theorien. Ebenso in seinen anderen literarischen Studien, von denen noch eine über Taine zu nennen ist (Hippolyte Taine. Étapes de son oeuvre. Copenhague — Paris 1930).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0135
gefördert durch die DFG

sens nur zwei solche nennen, nämlich L. Dietrichson (1834—1917) und M. J. Monrad (1816—1897). Der erstere, obgleich Norweger von Geburt und später Professor an der Universität zu Kristiania (Oslo), hat seine „Populäre Ästhetik" („Die Lehre vom Schönen mit spezieller Rücksicht auf die bildende Kunst") in schwedischer Sprache und in Stockholm (1870) herausgegeben, wo er damals Professor an der Kunstakademie war. Demnach müßte die Ästhetik Dietrichsons eigentlich im Zusammenhang mit der schwedischen Ästhetik berücksichtigt werden, soweit sie überhaupt Berücksichtigung verdient, denn sie gehört ja nicht in die hier in Frage stehende Zeitperiode hinein. Da der Verfasser aber jedenfalls ein Norweger war, können wir auch hier über seine Ästhetik das Wenige sagen, was darüber zu sagen ist. Die Ästhetik Dietrichsons will, wie ihr Titel es schon angibt und wie es noch deutlicher aus dem Vorwort hervorgeht, keine selbständige Leistung sein, sondern hauptsächlich nur eine popularisierende Umarbeitung der Ästhetik Fr. Th. Vischers, wobei der Verfasser sich jedoch das Recht vorbehält, in einigen Punkten von den Spuren seines Meisters abzuweichen und anderen Autoritäten zu folgen oder gelegentlich auch seine eigenen Wege zu gehen. In allem Wesentlichen hält er sich aber treu zu seinem Meister. Die Abweichungen beziehen sich durchgehend auf die Darstellungsweise und auf die Darbietung des Stoffes, nicht auf die Grundgedanken. Deshalb kann Dietrichsons „Populäre Ästhetik" nicht als eine selbständige Leistung bezeichnet werden. Aber zur Verbreitung der Kenntnis über ästhetische Fragen in den nordischen Ländern hat dieses Buch seinerzeit viel beigetragen.

M. J. Monrad steht als ästhetischer Denker viel höher als Dietrichson. Monrad war Philosoph von Beruf, während Dietrichson seinem eigentlichen Beruf nach Kunsthistoriker war. So sind auch Monrads ästhetische Arbeiten („Tolv Forelaesninger om det Skjönne", 1859 — Zwölf Vorlesungen über das Schöne und seine Ästhetik, 2 Bände 1889—90) beachtenswerte Leistungen. Aber völlig selbständige Schöpfungen sind auch sie nicht. Monrad war nämlich in seiner Ästhetik wie in seiner ganzen Philosophie ein Vollbluthegelianer und als solcher hat er auch auf dem ästhetischen Gebiete nur die Grundgedanken seines Meisters bearbeiten und weiter bilden wollen. —

Was sonst in Norwegen über Ästhetik geschrieben worden ist, bezieht sich meistens auf Einzelfragen, oft allerdings auf ganz zentrale Einzelfragen, wie auf den Begriff des Schönen, auf das Wesen der Kunst, auf die verschiedenen Kunstrichtungen, auf die Aufgabe der Kunst, auf ihr Verhältnis zur Sittlichkeit usw. Und diese Einzelfragen werden sowohl von Fachgelehrten als auch von Dichtern, Künstlern, Kritikern und anderen Interessierten behandelt. — Wir nennen hier zuerst einige Fachgelehrte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0136
gefördert durch die DFG

Unter ihnen ist der Zeitfolge nach Chr. Collin (1857—1925) zuerst zu nennen. Er war ja seinem Beruf nach Literarhistoriker[40]), aber mit weit über die Grenzen seines eigenen Fachs hinausgehenden Kenntnissen und Interessen und besonders mit starker philosophischer Veranlagung. Seine hier in Frage kommenden Schriften sind: Kunsten og Moralen. Bidrag til Kritik af Realismens Digtere og Kritikere (1894); Kampen om Kjaerlighed og Kunst i Naturalismens Tidsalder (Der Kampf um Liebe und Kunst im Zeitalter des Naturalismus), 1913; Det geniale Menneske (Der geniale Mensch), 1914. — Im letztgenannten Werke stellt Collin seine Auffassung vom Genie und von der Kultur dar, welche beide übrigens nach ihm in einem engen Zusammenhang miteinander stehen. Genie bedeutet nach Collin „Kraftüberschuß" und Kultur „Erweiterung des Einzelnen über sich selbst". Diese seine Auffassung sucht Collin dann in seinem Buch durch zahlreiche Beispiele aus der norwegischen wie aus der Weltliteratur zu erläutern und zu begründen. Seine Ausführungen sind höchst interessant und gedankenreich, aber in der Hauptsache nicht überzeugend. Und mit der eigentlichen ästhetischen Theorie haben sie nichts zu tun. Dagegen beschäftigen sich die beiden erstgenannten Schriften mit ästhetischen Fragen und beide im Grunde mit derselben Frage, nämlich mit dem Problem Kunst und Moral, obgleich nur die erste Schrift diesen Titel trägt. Beide Bücher sind Streitschriften, das erste besteht zu einem Teil aus Zeitungsaufsätzen, die vornehmlich gegen Georg Brandes, aber daneben auch gegen andere nordische Vertreter des Naturalismus gerichtet waren. In beiden Schriften kämpft Collin hauptsächlich gegen den Naturalismus, nämlich gegen den amoralistischen Naturalismus, der durch den Mund von Georg Brandes verkündet hatte: daß „die Kunst und die Poesie als geistige Mächte nicht der Moral unterworfen, sondern suverän sind". Demgegenüber betont Collin, daß die Kunst nicht suverän und nicht der Moral nebengeordnet, sondern ihr untergeordnet, „ein Teil des sittlichen Lebens" ist. Die Kunst ist, wie jede andere menschliche Tätigkeit letzten Endes auch der sittlichen Beurteilung unterworfen. Der Künstler darf also nicht als ein unparteiischer Zuschauer den Kampf des Guten und des Bösen, der aufbauenden und niederreißenden Kräfte objektiv beobachten und schildern, sondern er muß auf der Seite des Guten stehen und mit seinen Mitteln dessen Sieg fördern.

So weit ist alles richtig. Aber da Collin dies in dem Sinne faßt, daß es nicht genügt, wenn der Künstler innerlich auf der Seite des Guten steht und als Künstler, d. h. mit den Mitteln seiner Kunst dessen Sieg fördert, sondern da er vom Künstler fordert, er solle unmittelbar in den sitt-

---

[40]) Seine wichtigste literarhistorische Arbeit ist wohl seine großangelegte Björnson-Monographie, die jedoch unvollendet blieb.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0137
gefördert durch die DFG

lichen Tageskampf eingreifen, für die Sittlichkeit Propaganda machen, direkt moralisieren, sich an die Spitze sittlicher Kampfbewegungen stellen, ethische Jugendvereine gründen[41]) und dergleichen mehr, so überschreitet er die Grenzen und stellt unberechtigte, irreführende Forderungen auf. Auch in seinem Kampf gegen den Naturalismus ist Collin insoweit einseitig, als er — wenigstens stellenweise und im Eifer des Kampfes — das Gesunde und Berechtigte im Naturalismus übersieht und ihn nur als eine „verhängnisvolle literarische Krankheit" („en literaer Sygdom") behandelt, ja ihn sogar als die verderblichste von den Epidemien bezeichnet, welche auf den Krieg (von 1870—71) in Frankreich folgten[42]). Aber in seinem Kampf gegen den amoralistischen, krankhaften Naturalismus hat er grundsätzlich recht. Wenn Collin dem amoralistischen Naturalismus und jeder schlappen „Zigeunermoral" gegenüber den unbedingt bindenden und universellen Charakter der wahren Sittlichkeit auch der Kunst und den Künstlern gegenüber betont, so kann man ihm nur beistimmen und ihm für sein von sittlichem Ernst und klarem Verständnis getragenes männliches Eintreten für die unveräußerlichen, selbstverständlichen Rechte der wahren Sittlichkeit wärmste Anerkennung zollen.

In den Schriften Arne Löchens, der als Professor der Philosophie an der Universität zu Oslo (1900—1920) auch die Ästhetik zu vertreten gehabt hat, würde man gern ästhetische Probleme behandelt sehen. Besonders zwei von seinen Schriften, nämlich: Digtning og videnskap (Dichtung und Wissenschaft) (1913) und Fantasien (1917) erwecken schon durch ihre Titel derartige Erwartungen; sie werden jedoch nur spärlich erfüllt. Das erste Buch enthält fünf Abhandlungen [Die moralische Grundanschauung Ibsens in ihrer Entwicklung (1882); Die persönliche Grundlage für die Lebensanschauung (1900); Sören Kierkegaard (1902); Goethe und die Dichtergabe (1912); Die Intuition (1912)], welche alle immer noch lesenswert und lehrreich sind. Aber nur in der Abhandlung über „Goethe und die Dichtergabe" werden ästhetisch-theoretische Fragen berührt, doch auch da in einer solchen historisch analytischen Weise, daß daraus die eigene ästhetische Anschauung des Verfassers nicht hervorgeht. In dem Buch über die Phantasie wird die Tätigkeit der Phantasie reichlich mit Beispielen aus den Künsten beleuchtet. Aber wie schon der Untertitel des Buches („Ein Stück der Seelenlehre") angibt, ist es die Absicht des Verfassers, nur die Psychologie der Phantasie zu beleuchten, wozu die Tätigkeit der Phantasie in den Künsten nur als Beispiel und Mittel zum Zweck dient, so daß die ästhetischen Probleme auch hier nicht zu ihrem Rechte kommen.

---

[41]) Vgl. Kunsten og Moralen, S. 315, 322, 329 u. a.

[42]) Vgl. Kunsten og Moralen, S. 17.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0138
gefördert durch die DFG

Zentrale ästhetische Fragen behandelt dagegen Sverre Klausen in zwei Aufsätzen, von denen der erste mit dem Titel: „Das Problem der Schönheit und die Methoden der Ästhetik“ in dieser Zeitschrift (Bd. X, 1915, S. 241—266) erschienen ist. Klausen erklärt sofort im Anfang seines Aufsatzes für die Absicht seiner Arbeit, „eine Übersicht über die von der ästhetischen Forschung eingeschlagenen Richtungen zu geben“, was eine wesentlich methodologische Untersuchung erwarten läßt. Da er aber die methodischen Richtungen der Ästhetik „nach ihrem Verhältnis zum Problem der Schönheit“ ordnet und unterscheidet, wird ihm zur Hauptfrage: „Was ist Schönheit?“ (S. 241). Je nach der Art und Weise, in der die verschiedenen Ästhetiker das Wesen der Schönheit zu erklären suchen, zählt Klausen sie zu verschiedenen Richtungen. Er unterscheidet zunächst eine objektive und subjektive (oder psychologische) Richtung der Ästhetik, von denen aber weder die eine noch die andere nach Klausen imstande ist, das Wesen der Schönheit befriedigend zu erklären. Dasselbe Urteil wird über die atomistisch-psychologische oder experimentelle Ästhetik gefällt. Ebenso abgelehnt wird die ethnologische und physiologische Richtung, sowie die Einfühlungsästhetik. Zum Schlusse dieser kritischen Betrachtungen wird festgestellt, daß „die Lust kein untrügliches Kennzeichen des Schönen ist“, weshalb die Lust — „sich nicht ohne Weiteres zur Bestimmung des Begriffs der Schönheit verwenden läßt“ (S. 251). Soweit der Verfasser hier, wie anzunehmen ist, die Schönheit im weiteren Sinne (als das ästhetisch Wirksame) meint, hat er vollkommen Recht. Aber in seinem späteren Aufsatz, in dem auch von der Schönheit ohne nähere Angabe der Art die Rede ist, schließt er sich der Definition Kants an, wonach schön ist, was in der bloßen Betrachtung unmittelbar gefällt, d. h. was eine von allen Interessen, Begierden und Zweckvorstellungen unabhängige Lust erweckt. Nach der Definition Kants ist doch die Lust eben das wesentliche Merkmal der Schönheit. Und Klausen billigt, soweit ich sehen kann, die Definition Kants vorbehaltlos. Denn in Übereinstimmung mit dieser Definition sagt er: „Die Darstellungsform (in der Dichtung), ist dann schön, wenn sie in der bloßen Betrachtung ohne Beziehung zu einem Zweck unmittelbares Wohlgefallen erweckt“ („Samtiden“ — Bd. XXXIII, 1933, S. 385). Hieraus scheint hervorzugehen, daß Klausen es sich nicht klar gemacht hat, wo er von der Schönheit im engeren, wo wiederum im weiteren Sinne spricht. Es ist auch überhaupt so, daß diejenigen Ästhetiker, welche diesen Unterschied zwischen der Schönheit im engeren und im weiteren Sinne machen, in der Regel vergessen, den Unterschied begrifflich klar durchzuführen. Wenn es darauf ankommt, die Schönheit im weiteren Sinne zu definieren und sie wirklich von der Schönheit im engeren Sinne (deren Hauptmerkmal immer noch die reine, unmittelbare Lust ist) zu unterschei-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0139
gefördert durch die DFG

den, dann zeigt sich gewöhnlich, daß sie für jene Schönheit keine neuen, klar unterscheidenden Merkmale finden können, sondern die Schönheit im weiteren Sinne fällt ganz einfach mit der Schönheit im engeren Sinne zusammen, was zu einem gefährlichen Doppelspiel und zu einer begrifflichen Verwirrung führt, wie man es aus traurigen Erfahrungen so gut kennt. — Diejenige ästhetische Richtung, die Klausen am meisten zuzusagen scheint, ist die normative Ästhetik. Leider faßt er diesen Begriff in einem so willkürlichen und von der historisch verbürgerten Bedeutung des Wortes abweichenden Sinne, daß andere kaum sich darüber mit ihm verständigen können.

Der ganze Aufsatz ist ein ernst zu nehmender Versuch, über die verschiedenen Richtungen der Ästhetik Klarheit zu schaffen. Leider ist der Ausgangspunkt des Verfassers schlecht gewählt, da er die methodischen Richtungen der Ästhetik mit dem alten unglückseligen Schönheitsproblem verkettet. Die Frage, worin das Wesen der Schönheit und besonders seine objektive Grundlage besteht, ist längst nicht mehr eine alles beherrschende Hauptfrage der Ästhetik, wie sie es etwa noch vor 60—70 Jahren war, und wofür Klausen sie immer noch zu halten scheint. Auch diejenigen neueren Ästhetiker, die immer noch in herkömmlicher Weise die Ästhetik für eine Wissenschaft vom Schönen erklären und somit die Schönheit scheinbar für den Hauptbegriff der Ästhetik halten, fügen doch meistens hinzu, daß sie mit der Schönheit ganz einfach das ästhetisch Wirksame meinen. Sie nehmen also nicht in Wirklichkeit den mystischen Begriff des Schönen, sondern den ästhetischen Lebenskreis zum Gegenstand und Ausgangspunkt ihrer Untersuchung[43]) und kommen so in die richtigen Bahnen. Der Aufsatz Klausens ist eben ein lehrreiches Beispiel dafür, wie verkehrt es ist, den Begriff des Schönen im alten Sinne zur Grundlage und zum Ausgangspunkt einer allgemein-ästhetischen Erörterung zu machen. Gerade wegen dieses irreführenden Ausgangspunktes gibt die Erörterung keine richtige Klarheit über die Natur, Eigenart und das gegenseitige Verhältnis der verschiedenen methodischen Richtungen der Ästhetik. Es wurde schon erwähnt, daß Klausen der normativen Ästhetik einen ziemlich willkürlichen Sinn unterlegt, den andere Vertreter der normativen Ästhetik kaum als richtig anerkennen würden. Etwas ähnliches ist aber auch von den anderen von Klausen behandelten Richtungen der Ästhetik zu sagen. Kaum eine von ihnen wird von Klausen so beschrieben, daß sie in den Augen ihrer Vertreter in ihrem wahren Lichte erschiene.

---

[43]) Vgl. dazu meinen Aufsatz „Gegenstand und Aufgabe der Ästhetik“ in meinem Buch Ästhetische Streitfragen. — Helsinki. Akademische Buchhandlung. 1934.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0140
gefördert durch die DFG

Der andere Aufsatz Sverre Klausens, auf den schon vorgreifend hingewiesen wurde, ist in der norwegischen Zeitschrift „Samtiden" (Bd. XXXIII, 1933, S. 385—408) erschienen und hat den Titel: Det Formålstjenlige og det Skjönne. Naturalistisk romantisk og klassisk Menneskeopfatning og Menneskefremstilling i Diktningen[44]). Auch hier bildet der Begriff des Schönen den Ausgangspunkt. Aber der Hauptzweck der Untersuchung ist, die Eigenart der naturalistischen, romantischen und klassischen Kunstrichtung festzustellen und sie miteinander zu vergleichen, soweit ihre Eigenart in der dichterischen Menschendarstellung zum Vorschein kommt. In seinem kritischen Teil, besonders da, wo Klausen die Auswüchse und Einseitigkeiten des Naturalismus und teilweise auch der Romantik bloßstellt, enthält der Aufsatz manche gute und richtige Bemerkungen. Aber im ganzen gelingt es dem Verfasser nicht, die behandelten Kunstrichtungen ihrem eigentlichen Wesen nach befriedigend zu erklären und ihre Vorzüge und Fehler ins richtige Licht zu stellen. Und auch hier beruht dies hauptsächlich auf der Verkehrtheit der Voraussetzungen, von denen der Verfasser ausgeht.

Sverre Klausen setzt erstens voraus, daß die Schönheit in dem oben dargelegten Sinne ein Hauptmaßstab der ästhetischen Vorzüglichkeit der dichterischen Darstellung sei, und daß somit auch die relative Berechtigung und der relative Wert der naturalistischen, romantischen und klassischen Kunstrichtung sich daran am besten erkennen läßt, wie weit sie in der Menschendarstellung jener Schönheitsforderung genügeleisten. Diese Voraussetzung ist aber hinfällig. Die Schönheit, auch in dem Sinne der anhängenden Schönheit Kants genommen, wie Klausen sie nimmt, ist eine allzu unbestimmte und dehnbare Forderung, um als brauchbarer Maßstab bei der Beurteilung der Poesie zu dienen. Nimmt man die Schönheit in einem sachlich bestimmten Sinne, so daß man fordert, jedes Kunstwerk dürfe nur darstellen, was unmittelbare, reine Lust gewährt, dann muß man sagen, daß die wahre Kunst und besonders die Poesie sich nie um eine solche Schönheitsforderung gekümmert haben. Sie haben alles Seiende dargestellt, ganz unbekümmert darum, ob es lustvoll oder unlustvoll wirkt. Die größten Dichter haben oft mit Vorliebe gerade solche düstere Nachtseiten des Daseins, erschütternde Schicksale, schwere Verbrechen, verheerende Leidenschaften und andere ähnliche negative Erscheinungen geschildert, die ihrer Natur nach geeignet sind, niederdrückend, erschütternd und beängstigend zu wirken. Von einer reinen, unmittelbaren Lustwirkung kann dabei keine Rede sein. Faßt man hingegen die Schönheitsforderung in dem üblichen elastischen, unbestimmten Sinne, wonach das

[44]) „Das Zweckdienliche und das Schöne. Naturalistische, romantische und klassische Menschenauffassung und Menschendarstellung in der Dichtung".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0141
gefördert durch die DFG

Beiwort „schön“ ungefähr dasselbe bedeutet, wie gut gelungen, vorzüglich, als Leistung befriedigend, dann hat diese Forderung keinen bestimmten sachlichen Inhalt. Wie immer man die Schönheit auslegt, soviel ist jedenfalls sicher, daß man mit Hilfe des Schönheitsbegriffes der Eigenart und dem Wesen der naturalistischen, romantischen und klassischen Kunstrichtung nicht beikommen kann; noch weniger läßt sich auf diese Weise ihre relative Berechtigung feststellen.

Daß dies Klausen nicht gelungen ist, beruht aber vielleicht noch mehr auf einer anderen von ihm gemachten Voraussetzung. Er erklärt nämlich ausdrücklich (S. 402), daß er den Klassizismus, die Romantik und den Naturalismus nicht als historische Erscheinungen, sondern als „normative Kategorien“ nimmt. Er kümmert sich also nicht darum, was diese Kunstrichtungen tatsächlich und historisch gewesen sind, welche Ziele und Programme sie verfolgt haben, sondern er bestimmt normativ, d. h. von sich aus, was sie sein sollen! So ist z. B. das Hauptkennzeichen des Naturalismus nach Klausen, „l'absence de l'idée morale“. „Der Naturalist sieht bei seiner Menschenauffassung grundsätzlich von der moralischen Zweckbetrachtung ab“, „Tugend und Laster sind für ihn Produkte ebenso wie Vitriol und Zucker“ (S. 389). Das Wesen der Romantik wiederum findet Klausen darin, daß der Romantiker entweder „stark verherrlicht oder verurteilt“, „also von der Wirklichkeit eine stark gefühlsbetonte Würdigung, nicht aber die Wirklichkeit als solche gibt“. Romantische Kunst bedeutet demnach immer eine Fälschung der Wirklichkeit, zwar wohl meistens eine idealisierende Fälschung, wie besonders der Frau und dem Kinde gegenüber, aber eine Fälschung auf jeden Fall. Und das Schlimmste dabei ist, daß auch diese „romantische Stellung zur Wirklichkeit zu einer Auflösung des Moralbegriffes führt“ (S. 397). Für den Romantiker „wird das Gefühlsleben zu einem absoluten Wert, zu einem Selbstzweck“, der schließlich „mit der Moral zusammenfällt“. Das Ideal der Romantik ist die „schöne Seele“, welche als wirklich dargestellt wird. Die Romantik verwechselt somit das Ideal und die Wirklichkeit und gerade darin besteht ihr Hauptfehler (S. 396—400). Im Gegensatz zur Romantik besteht das Wesen des Klassizismus nach Klausen in der Hervorhebung des Willens. Das Hauptthema des Klassizismus sei „Die Tugend im Kampf mit der Liebe“. Der Klassizismus verherrlicht also „ethische Werte: Treue dem Staat gegenüber, die Ehe, religiöse Überzeugung“ (S. 400). „Für den Klassizismus bezeichnet die Moralität oder der gute Wille den letzten Zweck des Daseins, den einzigen absoluten Wert“ (S. 401). „Der Klassizismus unterscheidet sich von der Romantik auch durch seine tieferdringende Beobachtung der Wirklichkeit“ (S. 402). Vom Naturalismus darin, „daß der Klassizismus im Gegensatz zum Naturalismus feststellen zu können glaubt, daß die An-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0142
gefördert durch die DFG

lage für die Moralität, die Idee der Moral zum Wesen des Menschen gehört" (S. 403). Ein anderer Unterschied zwischen dem Klassizismus und Naturalismus liegt in ihrer verschiedenartigen Stellung zum Leiden. „Für den Naturalismus bezeichnet das Leiden ... das Unvernünftige der Weltordnung. Der Klassizismus dagegen faßt es als einen notwendigen Durchgang (‚gjennengang') auf" (S. 404). — Seine Auffassung von der klassischen Kunstrichtung, die nach Klausen offenbar das Gesunde und Richtige vertritt, faßt er noch in einigen Schlußworten zusammen. „Für den Klassizismus ... ist die Moralität der höchste Zweck des Menschendaseins", „Der Mensch, wie er ist ... muß danach gewürdigt werden, wie er sein soll. Eine solche Würdigung ist die Voraussetzung für die richtige Erkenntnis und für die richtige Darstellung des Menschen." „Daß die moralische Würdigung zum Ausdruck kommt, ist also eine von den Voraussetzungen für die Schönheit der menschendarstellenden Dichtung" (S. 408).

Es kann zugegeben werden, daß die von Klausen hervorgehobenen Züge des Naturalismus, der Romantik und des Klassizismus nicht von ihm frei erfunden, sondern in diesen Kunstrichtungen wirklich vorgekommen sind. Aber ebenso unbestreitbar ist, daß diese Züge nicht die wesentlichen, ausschlaggebenden und unterscheidenden Merkmale jener Kunstrichtungen sind, sondern teilweise sogar sehr unwesentlich, zufällig und nebensächlich, mindestens bloße Folgeerscheinungen. So ist z. B. der Amoralismus keineswegs nur der naturalistischen Kunstrichtung eigentümlich. Es hat vielmehr zu allen Zeiten und in allen Kunstrichtungen Künstler gegeben, die sowohl in ihrer Kunst als auch in ihrem Privatleben sich um die sogenannte Moral nicht viel gekümmert haben. Aus dem Amoralismus — dem praktischen wie dem theoretischen — kann man also keine Sondereigenschaft des Naturalismus machen; hierdurch ist dieser nicht vom Klassizismus und von der Romantik unterschieden, um so weniger, da es zahlreiche und hervorragende naturalistische Künstler gegeben hat, die in ihrer Kunst keinen Immoralismus geduldet haben. Ebenso wenig zutreffend ist es, wenn Klausen das Wesen des Klassizismus in der Betonung des Willens, in der Verherrlichung der ethischen Werte: der Treue gegen den Staat, der Ehe, der religiösen Überzeugung, der „Tugend im Kampf mit der Liebe", in einer bestimmten Auffassung des Leidens usw. erblickt. Klausen hat offenbar nur an einige ganz bestimmte Klassiker (vielleicht vorzugsweise an Corneille) gedacht, wenn er den Klassizismus in dieser Weise gekennzeichnet hat. Er hätte aber nur ein wenig auch an einige andere ältere Klassiker (z. B. an Molière) und etwas auch an diejenigen modernen Schriftsteller zu denken brauchen, die er selbst als klassisch bezeichnet (z. B. an Dostojewski und Sigrid Undset), um sofort ein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0143
gefördert durch die DFG

zusehen, wie wenig seine normative Begriffsbestimmung auf diejenigen Schriftsteller paßt, die er selber als klassisch anerkennt. —

Es ist aber hier nicht nötig des weiteren nachzuweisen, wie wenig stichhaltig die von Klausen gegebene Kennzeichnung des Klassizismus, der Romantik und des Naturalismus ist. Diese Kunstrichtungen sind besonders in Frankreich, aber auch anderswo so oft und so eingehend beleuchtet worden, daß ihre wesentlichen Kennzeichen allgemein bekannt sind. Und sie liegen ganz anderswo als da, wo Sverre Klausen sie sucht und — findet. An der Hand der Kennzeichnung Klausens kann man aus dem wirklichen, historisch bekannten Klassizismus, Naturalismus und der Romantik gar nicht klug werden. Seine Kennzeichen passen auf die wirklichen Künstler und Kunstwerke nicht. Dies ist auch kein Wunder, da die Kennzeichen Klausens nicht aus den Erscheinungen der Wirklichkeit durch Beobachtung und Vergleichung gewonnen, sondern nur in der „Tiefe des Bewußtseins" normativ konstruiert worden sind. Es sollte aber klar sein, daß ein solches „normatives" Verfahren historischen Erscheinungen gegenüber ein völlig verkehrtes ist. Und der Klassizismus, die Romantik und der Naturalismus sind vor allem historische Erscheinungen, geistige Bewegungen, die gewissen Zielen nachgestrebt, gewisse Programme aufgestellt haben. Diese Bewegungen sind allerdings so weit überzeitlich, daß ihre Bestrebungen und Ideale nicht an eine bestimmte historische Periode gebunden sind, sondern von Zeit zu Zeit immer wieder auftauchen, aktuell und lebendig werden und in diesem Sinne gewissermaßen ewig bleiben. Dieser Umstand nimmt aber jenen Bewegungen ihren historischen Wirklichkeitscharakter keineswegs, ebensowenig wie er ihn anderen Ideenrichtungen und geistigen Bewegungen abnimmt, von welchen allen das eben Gesagte gilt. — Wenn man über die Eigenart, Ziele und Programme solcher Bewegungen und Ideenrichtungen klar werden will, ist das einzige vernünftige Verfahren dabei das bisher allgemein angewandte. Man muß ganz einfach jene Bewegungen selbst, so wie sie sich in der Wirklichkeit entfaltet haben, befragen und aus ihrer Theorie und Praxis ihre Ziele, Bestrebungen, Programme und deren praktische Verwirklichung herauszulesen suchen. Wenn es sich besonders um den Klassizismus, die Romantik und den Naturalismus handelt, welche alle der Reihe nach in Oppositionsstellung zu einer vorhergehenden Ideenrichtung gestanden haben, so kann man sie nur von dieser ihrer Oppositionsstellung aus, d. h. nur in ihrem historischen Zusammenhang richtig verstehen und beurteilen. Hieraus dürfte hervorgehen, wie verkehrt es ist, an solche geschichtlich bedingten Bewegungen mit Normen heranzutreten, d. h. sich über das historisch Gegebene und Tatsächliche hinwegsetzend nur von sich aus zu bestimmen, was diese Bewegungen hätten sein sollen. Es ist ungefähr ebenso verkehrt, wie wenn man z. B. an den Protestantis-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0144
gefördert durch die DFG

mus, Katholizismus, den Islam oder an irgendeine andere historisch gegebene Religionsform mit normativ konstruierten, willkürlichen Begriffen herangehen und sie danach sich zurechtmachen wollte, ohne sich darum zu kümmern, was diese Religionen selbst in Wirklichkeit gewesen sind, welche Programme sie verkündet und wie sie diese verwirklicht haben.

Damit glauben wir die wichtigsten norwegischen ästhetisch-theoretischen Fachschriften, in denen zentrale ästhetische Fragen ausführlicher behandelt werden, erwähnt zu haben[45]). Eine Schrift könnte vielleicht noch erwähnt werden, nämlich die Abhandlung Alf. Christensens: „L'Esthétique de la poésie pure" (Edda XXXIII, 1933, S. 58—92). Durch ihren Titel erweckt diese Abhandlung die Erwartung, daß darin wichtige ästhetische Prinzipienfragen von großer Tragweite behandelt werden. Gewissermaßen ist dies auch der Fall. Der Verfasser sucht darin die ästhetischen Grundsätze derjenigen Gruppe von französischen Dichtern und Literaten darzulegen und zu erläutern, die als Losung das Schlagwort „la poésie pure" anwenden. Zum Ausgangspunkt seiner Darlegung nimmt er die „La poésie pure" betitelte Programmschrift von Henri Bremond. Daneben erwähnt er Thibaudet, Rob. de Souza, Maritain, Henri Bergson, Poë, Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry u. a. als mehr oder weniger geistesverwandte Vertreter der Ideen der Gruppe. Der Hauptverkünder der Ideen der Gruppe scheint jedoch Henri Bremond zu sein. Nach ihm „toute poésie serait une sorte de prière, ou plutôt ... une tendance à la rejoindre". Demnach liegt „à la base de toute poésie ... un état d'âme de nature particulière proche de l'état de grâce du mystique". Folglich ist die ganze Kunst — „un don divin". Und „la poésie pure ... n'est donc ni idées, ni sentiments, ni même images" (S. 59). „Tout sujet est impur ... ainsi que toute matière ... même le son et le mot." Nach diesen etwas nihilistischen Thesen fragt sich Bremond (S. 60): „Qu'est-ce qui reste de la poésie?" Die Antwort lautet: „Rien!" „Mais ce rien est tout." Leider: „Ce rien n'a pas de nom." „Semblable à une magie, fluide, magnétisant, il serait de nature mystique" (S. 61). „Un poème est saisi immédiatement par notre sens poétique." Le sens du poème „nous est transmis par un fluide mystérieux ... comme par sortilège". La source de ce fluide est ... l'inspiration. „Pour Bremond", sagt Christensen, „l'inspiration est un état de grâce et d'amour, une illumination surnaturelle de l'être tout entier, une tendance à rejoindre l'Être des êtres." — Diese Proben aus der Programmschrift Bremonds, in denen die Hauptlehrsätze der

[45]) Außerdem haben aber A. Aubert, Joh. Bögh, T. Parr, G. Schelderup und vielleicht noch einige andere in Zeitschriften Aufsätze veröffentlicht, die nach den Überschriften zu urteilen etwas Allgemein-Ästhetisches enthalten könnten. Diese Aufsätze sind aber in den älteren Jahrgängen solcher Zeitschriften (meistens der Zeitschr. Samtiden) erschienen, die mir leider nicht zugänglich waren.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0145
gefördert durch die DFG

Gruppe enthalten sind, werden wohl genügen zu zeigen, daß hier keine positive Belehrung über die ästhetischen Prinzipienfragen zu finden ist. Viele von den Vertretern der „poésie pure" mögen selber hervorragende Dichter sein, vielleicht haben sie auch ein sehr tiefes Gefühl von dem Wesen der Dichtung. Aber solange sie ihr Gefühl nicht in verständlichen Worten auszudrücken vermögen, sondern sich nur in verschwommenen Ausbrüchen eines schamanistisch exaltierten Zauberers ergehen, kommen sie nicht als ästhetische Theoretiker in Betracht. So bemüht sich auch Alf Christensen vergeblich, sinnvolle ästhetische Grundsätze und Gedanken da herauszuholen, wo keine solche zu finden sind.

Außer von Berufsästhetikern sind ästhetische Fragen auch in Norwegen viel von Dichtern, Künstlern, Kritikern und anderen Interessierten behandelt worden. Freilich meist nur sehr flüchtig und im Vorbeigehen, so daß dabei wenig Ausbeute für die ästhetische Theorie herauskommt.

Es ist allererst zu erwähnen, daß man in den Schriften der beiden höchsten Vertreter der norwegischen Dichtung, Ibsen und Björnson, ästhetische Gedanken ausgedrückt finden kann. Bei Ibsen allerdings nicht direkt. Aber in seinen Briefen, einigen Reden und Gesprächen finden sich Äußerungen, die mit gewissen Aussprüchen in seinen Dramen zusammengestellt ein ziemlich klar umrissenes Bild von seiner ästhetischen Anschauung geben[46]). Die Äußerungen Ibsens beschränken sich eigentlich auf zwei Fragen, welche jedoch beide von zentraler Bedeutung sind, nämlich auf das Wesen und die Aufgabe der Dichtung. Über diese beiden Fragen hat Ibsen sehr bemerkenswerte, scharf durchdachte Gedanken geäußert, wie in meinem unten erwähnten Aufsatz näher dargelegt ist. Björnson wiederum hat seiner aggressiven Natur gemäß zu gewissen ästhetischen Streitfragen direkt Stellung genommen. Das geschah im Jahre 1890 in zwei Artikeln, welche beide in der norwegischen Zeitung Dagbladet (28. 4. 1890 und 29. 8. 1890) abgedruckt waren und dann in die gesammelten Aufsätze und Reden (Artikler og taler II, S. 159—164) aufgenommen sind. In dem ersten Aufsatz handelt es sich um den Naturalismus („Den ny Kunst"), um den eben damals der Kampf tobte. Björnson ist zwar gefühlsmäßig gegen den Naturalismus und huldigt der idealistischen Kunst. Er nimmt jedoch keine grundsätzlich ablehnende Stellung zum Naturalismus ein, sondern sucht ihn zu verstehen. Er sieht das Berechtigte in beiden Richtungen und betont nur, daß jeder Künstler das sein müsse, was er

---

[46]) In meinem Aufsatz „Bidrag till belysning av Henrik Ibsens estetiska åskådning" (in der norwegischen Zeitschr. Edda, 1925) habe ich die Grundlinien der ästhetischen Anschauung Ibsens zu zeichnen gesucht. — Auch der durch einen vorzeitigen Tod entrückte begabte finnische Literaturforscher, Erik Kihlman, hat in seiner Doktordissertation „Ur Ibsen-dramatikens idehistoria" (Aus der Ideegeschichte der Ibsen-Dramatik) (1921) einige Seiten der ästhetischen Anschauung Ibsens berührt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0146
gefördert durch die DFG

seiner Natur nach ist. Die Hauptsache ist, daß die Persönlichkeit des Künstlers „neu", d. h. eigenartig ist und daß er diese seine Persönlichkeit in seiner Kunst auf eigenartige Weise verwirklicht, d. h. zum Ausdruck bringt. — In dem zweiten Artikel handelt es sich um Kunst und Sittlichkeit. Auch hier steht Björnson schon gefühlsmäßig auf der Seite der sittlichen Kunst. Er findet aber keine besonders originellen oder durchschlagenden Gründe zur Verteidigung seines Standpunktes, sondern begnügt sich mit Gemeinplätzen. Er fordert von der Kunst „Sittlichen Ernst" („saedeligt Alvor") und „Lebenswert" („Livsvaerdi"). Die Kunst soll „wohltuende Bilder" vom Leben geben, und wohltuend sind die von der Kunst dargebotenen Bilder, wenn sie mit ihrem Inhalt unsere Lebensfähigkeit („Livsevne") steigern.

Auch viele von den norwegischen bildenden Künstlern, von den höchsten Spitzen ab, haben sich im Nebenamt literarisch beschäftigt und dabei selbstverständlich mit Vorliebe kunsttheoretische Fragen berührt. Das haben z. B. Gerhard Munthe, Fritz Thaulow, Chr. Krohg, Erik Werenskiold getan. Eigentliche ästhetische oder begrifflich durchdachte und begründete Kunsttheorie habe ich in ihren Schriften jedoch nicht finden können. Ungefähr dasselbe ist zu sagen von den norwegischen Literatur- und Kunstkritikern und Essayisten[47]). Wir nennen hier einige von ihnen einzeln. Hermann Jaeger, der u. a. ein einsichtsvolles, wohldokumentiertes Buch über Taine (Taine. En taenkerprofil, Kristiania 1917) herausgegeben hat, berührt darin selbstverständlich auch Taines ästhetische Ansichten. Er tut es aber nur historisch berichtend und erläuternd, gar nicht vom Gesichtspunkt eines ästhetischen Theoretikers, so daß die Behandlung für die ästhetische Theorie keine nennenswerte Ausbeute liefert. Carl Naerup (Ord for dagen. Oslo 1919) streift in seiner sehr interessanten und gedankenreichen literarischen Studiensammlung, wo Persönlichkeiten wie Rousseau, Shelley, Byron, Dostojewski, Pascal, Tolstoi, Kierkegaard, Renan, Kielland, Strindberg, Hamsun, Turgenjew, Amiel u. a. in fesselnder Weise geschildert werden, hier und da im Vorbeigehen auch kunsttheoretische Fragen. Doch geschieht das so flüchtig, daß daraus für die ästhetische Theorie nichts von Belang herauskommt. A. H. Winsnes (Den annen Front. Engelske idealister. 1932) befaßt sich sogar reichlich mit Theorien, aber nicht mit ästhetischen, sondern mit allgemein philosophischen. Auch die von gediegener Sachkenntnis und von gutem Urteil zeugende Studiensammlung von Carl W. Schnitler (Kunsten og den gode form. Ar-

[47]) Die berufsmäßigen norwegischen Vertreter der streng wissenschaftlichen Literaturgeschichte (wie Gerhard Gran, Francis Bull, Paasche u. a.) haben sich meines Wissens nicht mit ästhetisch-theoretischen Fragen befaßt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0147
gefördert durch die DFG

tikler og Avhandlinger 1902—1926. Oslo 1927), worin bildende Künstler und Fragen der bildenden Kunst behandelt werden, enthält nichts Nennenswertes zur eigentlich ästhetischen Theorie.

Zum Schluß seien noch zwei Namen genannt, deren Träger wohl außerhalb der vorerwähnten Kategorien fallen. Erstens Peter Rokseth, der in der Einleitung zu seinem offenbar großangelegten Werke über die französische Tragödie[48]) ziemlich ausführlich Prinzipienfragen der Literaturforschung erörtert. Aus seiner Erörterung ergibt sich aber keine einheitlich durchdachte Auffassung von diesen Fragen, noch weniger eine einheitliche ästhetisch-theoretische Anschauung. Zweitens Hans Ording (Estetikk og Kristendom. Oslo 1929). Hans Ording ist meines Wissens Theologe, aber er hat offenbar nicht nur lebhafte ästhetische Interessen, sondern auch eine achtungswerte Sachkenntnis auf dem ästhetischen Gebiete. Als ästhetisch interessierter Theologe hat er wohl besonders gut die Spannung gekannt, die von jeher zwischen den religiösen und ästhetischen Interessen des Menschen geherrscht hat. Sein Buch ist als Beitrag zur Lösung dieser Spannung gedacht. Es zerfällt in zwei Teile. In dem ersten, historischen Teil zeigt er, wie diese Spannung bei einigen hervorragenden Persönlichkeiten (Platon, Plotin, Michelangelo, Sören Kierkegaard, Henrik Ibsen, Dostojewski, Franz von Assisi, Goethe) auftritt. Im zweiten, grundsätzlichen Teil stellt er seine eigene Auffassung von der Lösung der Spannung dar. Der historische Teil, obgleich nicht lückenlos und einwandfrei, ist jedoch der entschieden ergiebigere. Die von Ording gegebene, positive Lösung des Problems bleibt unbestimmt, weil er den Begriff des Ästhetischen und der Kunst einerseits und den Begriff der Religion andererseits nicht klar und scharf genug definiert. Es ist doch unmöglich, das Verhältnis der religiösen und ästhetischen Interessen zueinander zu bestimmen, ohne vorher klar festgestellt zu haben, was unter diesen beiden Interessen zu verstehen ist. Aber trotz der Mängel, die dem Buche Ordings anhaften, ist es ein verdienstvoller, ernst zu nehmender Versuch, Klarheit zu bringen zu einem grundwichtigen Problem, mit welchem viele der bedeutendsten Geister der Menschheit ihren Jakobskampf gekämpft haben.

(Schluß folgt im nächsten Heft)

[48]) Den franske tragedie. I. Corneille. Oslo 1928.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0148
gefördert durch die DFG

Musik und Plastik bei den Griechen

Beitrag zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der Künste

Von

G. F. Hartlaub

Das Unternehmen, welches unser Titel ankündigt[1]), wird sogleich bei manchen Lesern Zweifel wecken. Ist die Fragestellung sinnvoll und aussichtsreich? So gewaltig die Überreste antiken Bildens und Bauens sind, so bescheiden muten doch die Trümmer griechischer Musik uns an. Unmöglich daher, die beiden Künste auch nur einigermaßen gleichmäßig in ihrem Entwicklungslauf zu verfolgen, etwa ihr Verhalten in bestimmten Einzelepochen gegeneinander abzuwägen — so wie das ein Franz Wickhoff mit gutem Recht für Bildkunst und Dichtkunst, z. B. der Diadochenzeit oder der Virgilepoche, vorgeschlagen hat[2]). Man könnte ja höchstens über den Stilwandel der Musik in größten Zügen etwas ausmachen und diesen zur Not dem geschichtlichen Rhythmus der Malerei, Plastik und Musik — unter fast gewaltsamer Weglassung aller Einzelheiten — zu vergleichen suchen. Wäre aber selbst eine solche Untersuchung fruchtbar? Musik und Dichtung, Musik und Orchestik auch, ja selbst Dichtkunst und bildende Kunst stehen sich nahe genug, haben viele gemeinsame Aufgaben und die Frage nach ihrer Verwandtschaft im Sein und Werden griechischen Geistes leuchtet mindestens theoretisch ein. Aber Musik und bildende Kunst, solche „Kunst für das Auge", die nicht einmal das zeitliche Bewegungselement der Orchestik mit dem tönenden Gestalten teilt: wo findet ein Vergleich da den Ansatzpunkt und das greifbare Ziel?

Wir hoffen, daß die nachfolgende Untersuchung unsere Fragestellung trotz solcher Bedenken rechtfertigen wird. Gerade darum, weil bildende und tönende Künste nicht unmittelbar aneinander grenzen, vielmehr polar am entgegengesetzten Ende der Skala der Künste stehen:

---

[1]) Die folgenden Ausführungen bilden einen (erweiterten) Abschnitt der in Vorbereitung befindlichen zusammenfassenden Arbeit des Verfassers „Bildende Kunst und Musik; ihr Verhältnis in der Geistesgeschichte".

[2]) Franz Wickhoff und Ritter von Hartel, Die Wiener Genesis; Einleitung. „Sie schreiten wohl zumeist nach gleichen Zielen, gehen aber verschiedene Wege; sie begegnen sich fast nur am Beginn und am Ende der Entwicklungsreihe."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0149

gefördert durch die
DFG

gerade darum berühren sich vielleicht diese „Extreme“. Die geheimnisvolle Beziehung von Architektur und Musik hat von jeher zum Nachdenken gereizt, und eben weil die Tonkünstler viel weniger als die Maler, Bildhauer und Baumeister an die „mimesis“, die Nachahmung der Natur, und an äußere materielle Zwecke gebunden zu sein scheinen, hat man immer gehofft, in der Musik die Quintessenz jenes „Künstlerischen an sich“ zu entdecken, das auch bei den Raumkünsten hinter Anpassungen aller Art im Tiefsten wirksam sein muß.

Hier setzen auch wir an. Wir beabsichtigen nicht, den wenigen äußerlichen und mehr mittelbaren Beziehungen bildender und tönender Kunst bei den Griechen nachzugehen — etwa ihrem Zusammenwirken im Theater oder der Darstellung des Musizierens in Vasenmalerei und Reliefs. Wir fragen nach den inneren Zusammenhängen, das heißt: wir wollen feststellen, welche besonderen Eigenschaften hellenischer Tonkunst besonderen Wesenszügen der bildenden Kunst entsprochen, wie sich also die Grundeigenschaften des griechischen Menschen im Laufe ihres geschichtlichen Werdens hier und dort verwirklicht haben mögen.

Wie und — wieweit!? Ist es dieselbe Eigenschaft, dieselbe Entwicklungsstufe, die sich im tönenden wie im „scheinenden“ Kunstbereich jeweils gleichzeitig ausdrückt, und vermochte sie diese Bereiche mit gleicher Kraft, mit gleichem Erfolge zu prägen? Wie verhalten sich bildende Kunst und Musik zum Griechentum überhaupt, also zu dem allumfassenden Antrieb, der durch Hellas in der Geschichte verwirklicht worden ist?

Indem wir also an dem Rechte unserer Aufgabe nicht irre werden, bekennen wir freilich, daß hier einer möglichen Antwort höchstens nur präludiert, besser: daß über den Gegenstand gleichsam nur ein unendliches Gespräch eröffnet werden kann, dessen Partner sich ebenso auf philologisch und morphologisch feststellbare Tatbestände einlassen, wie in Gründe und Abgründe geschichtsphilosophischen Nachdenkens hinabsteigen müßten.

I.

Gemeinsamkeit der Gehalte und der Grenzen

„Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt —
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.“

Wenn die Architektur aus der Erstarrung ihres räumlichen Daseins schmelzen, in ein fließendes, mithin zeitliches Geschehen übergehen könnte: dann würden die Gesetze, die das räumliche Nebeneinander der Teile nach schönen Verhältnissen geregelt hatten, nicht etwa verloren gehen, sondern im zeitlichen Nacheinander, im Fließenden, gleichsam „wiederauftauchen“! Oder umgekehrt: das musikalische Geschehen gerinnt, erstarrt zum räumlichen Dasein, wobei seine Bildungsgesetze

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0150
gefördert durch die DFG

wohl in einer anderen Erscheinungsform, aber im Grunde wesensgleich wiederkommen müßten. Das von Jahrhundert zu Jahrhundert weitergegebene, schon bei Goethe und Schlegel nur angeführte Wort von der Architektur als gefrorener Musik (wer erfand es eigentlich?), scheint in uralten Vorstellungen zu wurzeln. Nicht nur an das Wunderwerk der Gotik hat man ja immer wieder den musikalischen Vergleich heranbringen wollen (Bach als „Gotiker"), sondern genau so fühlte man sich gerade vor griechischen Tempeln von jeher an klingende Harmonien erinnert. Gotischer Dom und antiker Tempel sind nun aber solche Höchstprägungen der Baukunst, — äußerste Gegensätze zugleich —, bei denen die Verwendung bestimmter zahlenmäßiger Verhältnisse augenfällig ist: dies legt die Vermutung nahe, daß immer da, wo die Zahl und die mathematische Analogie sich aufdrängt, auch der Gedanke an die Musik besonders nahe heranrückt. Die Zahl ist das eigentliche tertium comparationis, das im Gefrieren und Schmelzen Unverlorene! In einfachen Zahlen auszudrückende Verhältnisse herrschen ja in den Intervallen und Akkorden der Tonkunst. Vielleicht sind es dieselben Zahlen, wie die der Hauptverhältnisse in den bildenden Künsten? Uralter Traum von Pythagoras bis Mersenne, aber auch heute noch nicht ausgeträumt. „Denn es sind offenbar dieselben Zahlen", sagt ein L. B. Alberti[3]), „durch welche das Zusammenklingen der Stimmen den Ohren der Menschen angenehm erscheint, und welche auch die Augen und die Seele mit wunderbarer Lust erfüllen. Wir werden daher die ganze Regel der Ausgestaltung von den Musikern übernehmen, welchen jene Zahlen am vollkommensten bekannt sind."

Der Gedanke, daß gerade bei den Griechen, wo schon das Leyerspiel Amphions die thebanische Mauer erbaut haben soll und wo Orpheus' Gesang die toten Steine belebte, eine mythische Hochzeit der Musik und der Architektur gefeiert worden ist — wobei die Baukunst gleichsam der weibliche Teil war — bedeutet mehr als ein dichterisches Gleichnis[4]). Gerade im Blütezeitalter der dorischen Baukunst und ihrer strengen Maßverhältnisse haben wir die Entfaltung des pythagoreischen Gedankens in Hellas und damit eine besondere Würde der Zahl in ihrer Verkörperung als Ton. Die zu Grunde liegende Erfahrung, das Urphänomen der Pythagoreer, berührt auch uns noch wunderbar genug. Teile ich eine Saite des Monochords, das die Pythagoreer ihren „Kanon" nannten, indem ich mit dem verschiebbaren Steg ein Halb, ein Drittel, ein Viertel abtrenne, so erklingt auf dem Rest der

[3]) „de re aedificatoria", lib. IX. cap. 5.

[4]) Mit ähnlicher Hartnäckigkeit wie das Wunschbild der Auswechselbarkeit von Bau und Musik hält sich ja auch die Spekulation und Forschung über Farbe-Tonbeziehung, Synästhesie u. ä. Auch hier Entsprechungen von Räumlichem und Zeitlichem.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0151
gefördert durch die DFG

Saite (also wenn man eine halbe, zweidrittel oder dreiviertel Saitenlänge anreißt) zuerst die Oktave — jenes Intervall, welches die Pythagoreer als die Harmonie schlechthin bezeichneten, und welches als geheimnisvolle „Wiederkehr des Gleichen" das Grundgesetz der Musik entschleiert — weiter folgt zunächst die Quint und die Quart zum Grundton. Die einfachen Zahlen 1, 2, 3, 4, die Tetraktys der Griechen, werden also durch das Ohr unmittelbar zur Empfindung. Mein „Augenmaß" muß schon sehr entwickelt sein, wenn ich fühlen will, daß eine Strecke genau hälftig geteilt ist; mein „Ohrenmaß", mein inneres Hören, bestätigt es mir dagegen sofort, indem es das Erklingen der Oktave feststellt — in dieser Beziehung scheint nach den Untersuchungen der Völkerkunde das Urteil selbst der primitivsten Völker ganz sicher zu sein. Auch Quinte und Quart stellen wegen ihres hohen Verschmelzungsgrades eine unmittelbar durch das Hören vermittelte Empfindungsprobe dafür dar, daß eine klingende Saite zwei zu drei oder drei zu vier geteilt ist, während das dem Sehen zugeordnete Gefühl bei solchen Teilungen nicht mit annähernd gleicher Bestimmtheit antwortet. Die einfachen Zahlen werden also durch das Ohr viel direkter nachgeprüft als durch das Auge. Die Zahl „scheint" nicht, sondern sie tönt — so kann sie, mag man denken, ihre Würde und Heiligkeit, von der die Alten erfüllt sind, auch von der Tonkunst erhalten haben, um sie von hier aus auf die nur „scheinende" Kunst, die Architektur, zu übertragen[5]).

Zweifellos herrschen nun auch unter den „Symmetrien" der dorischen und jonischen Tempel, vor allem in den Hauptverhältnissen der Grundteile, gerade jene einfachen Zahlen vor, die auf der Saite diejenigen Intervalle hervorbringen, welche die Griechen als vollkommen empfanden[6]). Bei den Bildhauern der archaischen Periode, und gerade bei den dorischen, hat man schon längst an geistige Verbindungen zur

[5]) Viele „harmonikale" Reflexionen über Zusammenhang von Intervall und Proportion bei Hans Kayser, Der hörende Mensch; Elemente eines akustischen Weltbildes. (Berlin 1930.) — Das höchst anregende Werk setzt in beachtlicher Weise die Bestrebungen des A. von Thimus fort („Die harmonikale Symbolik des Altertums", Köln 1868). — Über Bevorzugung der Vierzahl im Unterbewußten vgl. C. G. Jung, Traumsymbole; Eranosjahrbuch 1935.

[6]) A. von Thiersch in Durms Handbuch der Arch., IV. Teil, 1. Abt. (1904). Was die Griechen „Symmetrieen" nannten, hat nichts mit Spiegelgleichheit zu tun, sondern bedeutet Maßverhältnis oder Proportion. Beim dorischen Peripteros waren möglichst einfache Zahlenverhältnisse beliebt: Cellahöhe und -breite wie 1:1, Front des Pronaos (bis zur Oberkante des Gebälkes) Breite zur Höhe des Epistyls wie 3:1. — Gleichmäßig wiederkehrende (stetige) Proportionen begegnen zum Beispiel am Parthenon (Stylobat, Tempelhaus und Cellamittelschiff 4:9). Die Zahlenverhältnisse der vielen *ἀναλογίαι* schwankten (Triglyphenbreite zu Metopenbreite 1:1, 3:4, 3:5 etc.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0152
gefördert durch die DFG

Arbeit der Pythagoreer und damit schließlich auch an die musikalische Zahlenbegründung gedacht. Ihr ganzes Gestalten scheint von Maßen und Zahlen erfüllt, die in ihrer Gesamtheit die ideale Norm abgeben sollen. Der Bildhauer Pythagoras, der, nach Diogenes Laertius, als einer der ersten Symmetrie und Rhythmus eingeführt haben soll — gern würde man ihm den Wagenlenker von Delphi zuschreiben — stammte von derselben Insel Samos her, von der auch sein älterer Namensvetter, der halb sagenhafte Mystiker der Tonzahl, ausgegangen sein soll[7]). Deutlicher noch scheinen Einflüsse des pythagoreischen Symmetriebegriffes bei Polyklet und seiner Abhandlung über den „Kanon", dessen Lehren in der bekannten Statue beispielhaft dargestellt worden sind. Was endlich die Malerei angeht, so sei nur an die Stelle in Platos Staat (III, 10 ff.) erinnert, die J. Burckhardt hervorhebt: „Auch die Malerei ist erfüllt von denselben Gesetzen wie die musikalische Rhythmik, und ebenso alle Arbeit, die mit dem Zeichnen und Malen zusammenhängt: Weben, Stickerei, Baukunst, Bereitung aller Geräte."

So wäre also der Gedanke von der griechischen Baukunst als „gefrorener Musik", als Verfestigung und Verräumlichung musikalischer Gesetze, vielleicht doch mehr als ein bloßer Wunschtraum Spätgeborener, die da vermeinen, das müsse auch aus einer Wurzel kommen, was sich nachträglich als vergleichbar erwiesen hat?! Ja — aber auch nein! Wir werden eine ganze Reihe von einschränkenden Erwägungen vorzubringen haben, um schließlich die Lösung jenseits von Ja und Nein zu suchen.

Eines ist vorab gewiß: wer sich heute etwa intuitiv das musikalische Gegenstück, den „Gesang" eines griechischen Tempels, vorstellen wollte, würde damit wahrscheinlich stark in Widerspruch geraten zu der Wirklichkeit altgriechischer Musik! Wer würde nicht angesichts des wundervollen Ebenmaßes, der concinnitas, der Harmonie dieser Verhältnisse — nun eben „Harmonien", den ruhenden, statischen Einklang von Akkorden wahrnehmen wollen, Dreiklänge vielleicht von der geheimnisvollen Keuschheit, Ruhe, Reinheit, wie sie die A-capella-Musik im Wiegenalter der harmonischen Entwicklung, im Zeitalter Josquins, erklingen ließ?! Damals, mit der „Wiedergeburt" der antiken Ordnungen, obsiegte die neuzeitliche Harmonik; müssen wir nicht glauben, daß diese Harmonik auch schon da war, als jene Ordnungen zum erstenmal erschienen? Gehören sie nicht zusammen? Der Kampf um diese Frage muß heute als entschieden gelten. Wir werden im Laufe dieser Abhandlung noch öfters die Tatsache ins Auge fassen müssen, daß der „Har-

---

[7]) W. Klein, Geschichte der griech. Kunst Bd. I. — Vgl. zu Polyklet: Wortregister zu Diels Vorsokratiker über „Symmetrieen" (28 B. 2) sowie auch Überweg-Heintze, Geschichte der Philosophie, Bd. I. 1926, S. 73.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0153
gefördert durch die DFG

monie“ griechischer Tempel, ihrem Zusammenspiel anschaulicher Kräfte im ganzen nur die „eindimensionale“ Linearität von Unisono-Chören entsprach. Griechische Musik, ob streng einstimmig oder „heterophon“, würde uns in unserem Sinne so wenig „harmonisch“ anmuten, wie die Musik der alten Chinesen, obschon das philosophische Denken sowohl der Griechen wie der Chinesen viel mit den Vorstellungen der Harmonie und mit dualistischen Gegenüberstellungen arbeitet, die dem Gegensatz von Dur und Moll in der Tonkunst verwandt scheinen.

Gewiß bleiben auch so jene einfachen Intervallzahlen und ihre Wiederkehr unter den Zahlenverhältnissen griechischer Baukunst, wie man sie selbst an solchen Teilen nachgewiesen hat, wo sie vom Auge gar nicht aufgefaßt werden können. Aber andere und neuere Untersuchungen der Kunstproportionen[8]) haben heute zu der Ansicht geführt, daß die Planmäßigkeit der Maßverhältnisse und -beziehungen in der antiken Kunst überhaupt nicht eigentlich an der Zahl gewonnen, sondern geometrischer Natur gewesen ist. „Sie geht hervor aus den regelmäßigen Kreisteilungen, d. i. den Teilungen des Kreises nach den Zahlen 4, 5, 6, 7, 8, 10 ... Die gekennzeichneten Kreisteilungen und die ihnen eigentümlichen Maßverhältnisse treten auf in der ebenen Projektion der in der Kugel enthaltenen regelmäßigen Körper, des Vierflächners, Sechsflächners, Achtflächners, Zwölfflächners und Zwanzigflächners. Diese fünf sogenannten platonischen Körper spielen in der gesamten Theorie und Praxis der Antike und des Mittelalters eine höchst bedeutsame Rolle. Die arithmetischen Mittel, welche häufig zur Proportionierung gedient haben, bedeuten eine für den handwerksmäßigen Gebrauch am Bauplatz und Werkstück eingerichtete Anpassung und Vereinfachung. Zu diesem Mittel gehört auch die Modulrech-

[8]) Ernst Mössel, Die Proportion in Antike und Mittelalter, München 1926. — Gegenüber der heute verbreiteten Neigung, feste Zahlenverhältnisse auch in alter Kunst entweder ganz zu leugnen oder in ihrer Bedeutung herabzusetzen, sei bemerkt, daß u. E. die Arbeit mit anschaulichen Proportionen überhaupt nur solchen Epochen angehört, da man nicht so sehr für das Auge eines Beschauers arbeitete (dem sich ja viele Verhältnisse perspektivisch verkürzen und verschieben) als „objektiv“ — fast möchte man sagen: für das Auge eines Gottes. Proportionen aller Art sind damals nicht angewandt worden, weil sie schön und wohlgefällig waren, sondern weil gewisse vom Kosmos (und Anthropos) abgeleitete, vielleicht durch das musikalische Intervallerlebnis bestätigte Zahlenverhältnisse als bindend anerkannt wurden. Das ästhetische Wohlgefallen kam erst später, wiederum gleichsam als Bestätigung, hinzu. Barockperioden und was ihnen folgt, kennen entweder keine zahlenmäßige Proportionslehre mehr oder sie verwenden sie akademisch und geheimnislos. Die Anpassung an den subjektiven Beschauerstandpunkt spielt auf jeden Fall eine große Rolle. Proportionen sind hier nichts Religiöses mehr, sondern vielmehr ein subjektiv-ästhetisches Bedürfnis — so wie die Grundrisse des Barock keiner kosmologischen Analogie, sondern einer virtuosenhaften zum Selbstzweck gewordenen Mathematik entstammen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0154
gefördert durch die DFG

nung“ (Ernst Mössel). Erst seit der Renaissance — meint derselbe Autor — sind die geometrischen Proportionen immer mehr in die Gestalt von Zahlenregeln gekleidet und durch diese Entsinnlichung langsam zugrundegerichtet worden. Die eigentliche Kreisgeometrie sei bereits bei den frühen Griechen und Ägyptern als Schlüssel der Proportionen nachweisbar.

Gewiß bleibt die Heiligkeit und Maßgeblichkeit der einfachen Zahlenreihe, wie sie uns gerade auch im antiken vorgriechischen Orient so vielfach bezeugt ist, auch so unangetastet. Die anschauliche (vielleicht auf die angedeutete Art mit der Geometrie verbundene) Zahl der Antike ist bestimmt etwas anderes als die abstrakte Zahl später Proportionsschematiker. Aber es fragt sich, ob die geometrische Ableitung, wie wir sie bei Mössel finden, nicht eine direkt musikalische Begründung der Zahlenverhältnisse, wie man sie den Pythagoreern zuschreibt, unwahrscheinlich macht — mag auch die Kreisgeometrie selber pythagoreisch-platonisch gefärbt sein. Bei Vitruv, der ja eine Menge verlorengegangener Proportionsschriften benutzt haben dürfte (darunter auch den Kanon des Polyklet), ist von einer Angleichung der Intervallziffern und Größenverhältniszahlen oder von einer gemeinsamen geometrischen Begründung bei Tempeln überhaupt nicht geradezu die Rede — wohl aber beschreibt er uns gewisse andere Zusammenhänge von Tonkunst und Baukunst in Bezug auf die Anlage von Theatern, Odeen und Ratssälen. Es handelt sich z. B. um Anpassungen des Steigungswinkels der Amphitheater an den Steigungswinkel des Schalls vom Erregungszentrum aus, ferner um den Einbau von Resonatoren, vor allem aber um die akustisch günstigsten Maße gedeckter Räume. Vitruv sagt (de arch. lib. V, 2, 1), daß bei Räumen mit oblongem Grundriß (z. B. Curien) die Saalhöhe am besten gleich der Hälfte der Länge plus der Breite genommen werden müsse ($H = \frac{L + B}{2}$). Der Architekt Eichhorn[9]) beweist uns (was man in seinem neuerdings wieder ans Licht gezogenen Buche im einzelnen nachlesen mag), daß sich die Saaldimensionen dann wie die Zahlen eines vollen Dreiklangs verhalten würden, deren mittlere die Saalhöhe bildet. Aus dem Zusammenhang der Stelle kann man in der Tat schließen, daß Vitruv diese stetige arithmetische Proportion (Länge: Höhe: Breite: wie 3:2:1 oder wie 4:3:2, 5:4:3 usw.) aus akustischen Gründen vorschlägt. Eichhorn will gefunden haben, daß die Berliner Singakademie nach solchen Verhältnissen eines Terzsextakkords (5/5:4/5:3/5) gebaut sei und sich darum ihrer berühmten Akustik erfreue. Stimmt das alles, so hätten wir einen Fall von fast geheimnisvoller Eintracht tönender und gebauter Har-

[9]) A. Eichhorn, Die Akustik großer Räume nach altgriechischer Theorie, Berlin 1888. — Seite 47 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0155
gefördert durch die DFG

monie, wobei die erstere zugleich den Ausgangspunkt (Dreiklangsverhältnis) und das Ziel (Akustik) bilden würde! Freilich erwähnt Vitruv selber naturgemäß nichts von einer Dreiklangsbedeutung seiner akustisch günstigen Saalbauverhältnisse; Dreiklänge, Sextakkorde waren dem Altertum praktisch fremd, weder Terz noch Sexte ein vollkommenes Intervall. Man könnte also höchstens schließen, daß die Wahl der Höhe als eurhythmisches Verhältnis darum angesehen wurde, weil sie die günstige akustische Wirkung ergab, nicht weil die Maßbeziehung als solche schon als harmonisch im Augensinne, d. h. als wohlproportioniert, empfunden worden sei. Die Bestätigung durch das Dreiklangsverhältnis von Breite, Höhe und Tiefe wäre dann noch latent geblieben und einer nachträglichen Entdeckung vorbehalten.

Sind hier Reste einer nur noch halb verstandenen „harmonikalen“[10]), d. h. tonbedingten Verhältnisbestimmung erhalten, wie ein moderner Autor will (Hans Kayser)? Zu einer Klarheit kommen wir hier so wenig wie durch die mehr allgemein gehaltenen Bemerkungen des Plato oder des L. B. Alberti, der natürlich aus antiker Quelle schöpft. Vielleicht hilft uns die Betrachtung einer anderen Stelle bei Vitruv einen Schritt weiter. Sie ist entschieden pythagoreisch und platonisch gefärbt, rückt aber die Musikbedingtheit doch in ein anderes Licht. „Diejenigen aber“ — sagt der Verfasser[11]) — „denen die Natur so viel Talent, Scharfsinn und Gedächtnis zugeteilt hat, daß sie Geometrie, Sternkunde, Tonkunst und die übrigen Wissenschaften ganz und gar innehaben, diese überflügeln die Aufgaben des Baumeisters und schwingen sich zu Mathematikern empor.“

Geometrie also, Sternkunde und Tonkunst als überflügelnde, überwölbende Mächte der Baukunst! So wohnen sie noch im Quadrivium des Marcianus Capella beieinander als „freie Künste“. Zwischen „Geometrie“ und Tonkunst aber steht die Sternkunde. Wahrscheinlich haben wir erst hier die eigentlich ausstrahlende Mitte, wahrscheinlich gewinnt erst von hier aus die Mitwirkung der beiden andern „Künste“ ihren richtigen Sinn. Ernst Mössel betont immer wieder, daß die von ihm angenommene Kreisgeometrie kosmisch-symbolischen Ursprunges gewesen sei, ohne freilich Genaueres darüber anzugeben. Daß auch die

---

[10]) Vgl. A. von Thimus, a. a. O.

[11]) de arch. lib. I, Kap. 1. — Das gleiche Kapitel, welches die Universalbildung der Architekten im Sinne einer mehr idealen Forderung umreißt, der der „moderne“ Baukünstler kaum noch nachkommen kann, untersucht auch, wenn schon mit nur noch lückenhaft durchbrechendem Verständnis für den ursprünglichen Sinn, die musikalische Ausbildung des Architekten. — Wichtig für den antiken Musiker der Satz: „In ähnlicher Weise ist den Sternkundigen und den Tonkünstlern die Frage über die Wechselbeziehung der Sterne und über Zusammenstimmungen in Quarte und Quint gemeinsam“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0156
gefördert durch die DFG

Musiklehre und -pflege der Alten eng mit magisch-kosmischen Vorstellungen verknüpft ist, beweist allein schon die berühmte Lehre der Pythagoreer von der Sphärenharmonie, wonach die Planeten gleichsam die Saiten einer himmlischen Lyra bilden und die Abstände den Intervallen einer griechischen Urtonleiter entsprechen sollten, die das Urbild für alle irdischen Tonleitern darbot, und die jenes kosmische Instrument für „Geistesohren" auch wirklich erklingen ließ. Wie die sieben Töne der Leiter den Planeten entsprechen, so ist auch die berühmte Lehre vom „Ethos" der griechischen Tonarten[12]) wegen der astralen Bedeutung der Grundtöne von sterndeuterischen Vorstellungen abhängig. Wenn ferner die Pythagoreer bei ihrer fortschreitenden Saitenteilung die große und kleine Terz, welche auf $^4/_5$ und $^5/_6$ der Saite erklingen mußten, nicht mehr als „symphon" gelten ließen (erst die Araber und das Abendland des späten Mittelalters erhoben den Senarius zum Inbegriff der mathematischen Tonbestimmungen[13]), so hat diese auch im ganzen Orient geltende Beschränkung höchstwahrscheinlich kosmologische Ursprünge. Überall im Morgenland begegnet uns diese besondere sinnbildliche Weltwürde der ersten drei bzw. vier Zahlen. Man[14]) sieht z. B. die Beziehung der Zahlen zum Weltlauf bei den Chinesen darin, daß die beiden Urkräfte, das himmlische und irdische, männliche und weibliche Prinzip der Reihe der Geraden und Ungeraden entspreche: 1 als ungeschlechtlicher Ausgangspunkt, 2 und 3 als Anfangszahlen der beiden Reihen. Dieses Zahlengleichnis wurde nun, genau wie bei den Pythagoreern, durch den „überwältigenden Eindruck" bestätigt (Lachmann), daß die Hauptintervalle sich an Tonwerkzeugen verschiedenster Art durch die Grundzahlen 1, 2, 3, 4 ausdrücken ließen! Auch bei den Pythagoreern gab es bekanntlich eine ganze Reihe solcher kosmischer Gegensatzpaare[15]): von den Zahlen 1 bis 10, die sämtlich ihre sternhaften Entsprechungen haben, waren aber nur die ersten vier Zahlen grundlegend, und zwar nicht nur, weil z. B. ihre Zusammenrechnung die weltharmonische Zahl 10 ergibt und weil sie etwa die Zahlen für Punkt, Linie und Fläche darstellen, sondern gewiß auch noch wegen

---

[12]) Vgl. C. Sachs, a. a. O., von Hornbostel, Tonart und Ethos (Festschrift für Johannes Wolf, Berlin 1929), H. Abert, Die Lehre vom Ethos der griechischen Musik (1899).

[13]) Vgl. z. B. H. Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft, II. Aufl., Seite 30.

[14]) Vgl. Robert Lachmann, Musik des Orients (1929), Seite 17 ff. R. Lach in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Curt Sachs, Musik des Altertums, Leipzig 1924 (Seite 33 ff.: Mesopotamien, und passim).

[15]) Über die pythagoreischen Gegensatzpaare und ihre z. B. chinesischen Parallelen vgl. A. von Thimus sowie Hasenclever, Grundzüge der esoterischen Harmonik des Altertums (Köln 1870), Seite 20 ff. Dazu die neuere Literatur (Frank, Plato und die sog. Pythagoreer, usw.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0157
gefördert durch die DFG

etlicher Weltall-Beziehungen (man denke etwa an die 4 Weltecken der Babylonier u. v. a.). So erklärt es sich also, daß ein Philolaos außer den erwähnten Tonverhältnissen nur noch $^8/_9$ für den im diatonischen System unentbehrlichen Ganztonschritt angibt, die Terzen aber unbeachtet läßt. Hier scheint die Zahl als solche dem musikalischen Versuche Schranken auferlegt zu haben, denn das Monochord hätte ja bei fortschreitender Teilung auch den der Tetraktys folgenden Intervallverhältnissen Geltung verschaffen müssen; trotzdem hielt man hier ein. Wir ahnen also, daß die Musik als solche doch nicht allein ausschlaggebend war, und daß man das „Ohrenmaß" nur gelten ließ, soweit es die kosmische Ranganweisung bestätigte. Hierfür gibt es noch andere Anhaltspunkte. In der Musik des Orients ist es eine bekannte Tatsache, daß man z. B. die Abstände der Flötenlöcher genau so wählte wie die der Saitenteilungen: obschon die Flöte dann nicht die reinen Intervalle der Saiten hervorbringt. Die Beobachtung[16]) lehrt in vielen Fällen, wie Grifflöcher schematisch nach Zahl und Maß angebracht wurden: also danach, wie es planimetrisch a u s s a h, nicht wie es klang! Nach der Legende soll Pythagoras den Zusammenhang zwischen Zahl und Ton an den Gewichten schwingender Schmiedehämmer entdeckt haben, obschon die Gewichte zweifellos andere akustische Ergebnisse liefern als Rohre oder Saitenlängen vom gleichen Zahlenverhältnis. Das Gehör hat also zu „gehorchen" — was um so leichter war, als es sich ja mehr um Gerüstintervalle des melodischen Geschehens, nicht um den eigentlichen Zusammenklang handelte, den man kaum suchte oder jedenfalls doch in seinem eigentlichen Herrschaftsbereich (der Terz) umging.

Von der Musik des alten und neuen Orients und von Altamerika wissen wir aber auch, daß nicht nur in der angedeuteten Weise die Teilung der Strecken von kosmologischen Zahlen bedingt war, sondern auch die Länge der schallerzeugenden Körper selbst. Hier gab es absolute Maße, metrische Normen, die nicht willkürlich bestimmt waren wie unser Metermaß, sondern kosmisch-astrologisch (und die man sogar auf die Normalgewichtszahlen übertrug). Von Hornbostel[17]) zeigt uns, wie dieselben Maße, denen man die Musikinstrumente unterwarf (ohne viel Rücksicht auf den Klang), in gewisser Weise auch die Größenverhältnisse von Tempeln und Pyramiden bestimmten. Hier ist ganz praktisch jene Einheit bildender und tönender Künste verwirklicht, die bei den

[16]) Lachmann, a. a. O. Seite 16 ff. — Für den Gesamtkomplex der von uns angeschnittenen Fragen ist das kleine Werk, zusammen mit Curt Sachs' in der gleichen Sammlung erschienenem Werkchen, wichtig. Vgl. vor allem die Kapitel „Instrumentalstimmungen" und „Gebrauchsleitern" mit ihren überraschenden Ausblicken auch auf die Beurteilung der griechischen Musik.

[17]) von Hornbostel, Die Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel (Festschrift P. W. Schmidt, 1928).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0158
gefördert durch die DFG

Griechen wahrscheinlich auch noch wirksam war und die mindestens philosophisch nachklingt, wenn Philolaos sagt, daß „die Zahl einerseits die göttlichen Dinge (Weltgebäude), andererseits die Werke der Menschen beherrsche, und zwar Musik und Handwerk“[18]).

Zahl und Maß als Tatsachen des Weltalls, durch arithmetische Betrachtung befestigt, vielleicht auch geometrisch abgeleitet: sie also bilden die Quelle der Einheit in bildender und tönender Kunst. Sie leben nicht von Gnaden der Musik, aber sie werden hier auf wunderbare Art bestätigt, unmittelbarer und sinnfälliger als durch den Augenschein der sichtbaren „Symmetrien“ und „Eurhythmien“. Es ist ja auch längst erwiesen, daß bei schönen Verhältnissen in der bildenden Kunst (Streckenteilung, Rechtecke usw.) meist nur eine Annäherung an das zahlenmäßig Richtige erfolgt[19]), während die Zahl bei Saitenteilungen und als Schwingungszahl genau sein muß, soll das reine Intervall erklingen. Insofern darf man sich mindestens einen idealen geistesgeschichtlichen Punkt vorstellen, an welchem die Tonkunst der kosmischen Geometrie und Arithmetik enger benachbart war, als die bildende Kunst, so daß man davon träumen konnte, die Musik sei es, welche erst zu Bauten und Bildwerken „gerinne“ oder deren Klänge Figuren für das Auge errichteten. In Früh-Hellas mag man einem solchen Punkte nahe gewesen sein. Rein gefühlsmäßig hat man beim frühdorischen Tempel nicht mehr den Eindruck, als sei der Kosmos, der Weltenbau unmittelbar „nachgeahmt“ worden, wie das etwa bei den Pyramiden und Zikkurats oder bei den Monumentalbauten Süd- und Ostasiens der Fall ist. Dafür spricht ja schon der Ursprung aus der weltlichen Baukunst (Megaron der homerischen Zeit). Es handelte sich nicht um eine Art von direkter „Analogie“, sondern höchstens um Benutzung von Zahlen und Maßen, die vom Weltall herkamen, aber dann gleichsam musikalisch-mathematisch vergeistigt und verselbständigt worden waren.

Trotz solcher Unterscheidungen kann man die gekennzeichnete Lage der bildenden und tönenden Künste bei den frühen Griechen noch als eine im ganzen „kosmomorphe“[19a]) bezeichnen, und wir glauben, der Musik innerhalb einer solchen besonderen Abart des kosmomorphen Denkens jetzt ungefähr die richtige Stelle zugewiesen zu haben. Wir wissen aber auch: nicht irgend ein Kosmomorphismus, sondern der Anthropomorphismus gilt mit Recht als die eigentliche Wesenserfüllung des Griechentums, als das schlechthin Eigene und Neue gegen-

[18]) Stobäus, Eclogae, I, 8.

[19]) Vgl. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, pag. 117 ff.

[19a]) Der Ausdruck, geprägt von Max Dessoir („Vom Jenseits der Seele“, Stuttgart 1931, Seite 502 ff.), der auch eine genaue Definition und die zugehörige historische Übersicht von Altbabylon über Plato bis Fechner gibt. Dort auch die wichtigsten Literaturangaben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0159
gefördert durch die DFG

über dem alten Orient. Man denkt dabei natürlich zunächst an das logische und ethische Gebiet, wo das Prinzip des „homo mensura“ den Schwerpunkt entschieden in den Menschen verlegte; dies allerdings nicht im Sinne eines erkenntnistheoretischen Idealismus, der zu jenen Bezirken gehört, die jenseits der antiken Möglichkeiten liegen[20]). Die geheime Entsprechung des Weltalls mit dem Menschenwesen, altertümliche Form des Ontologismus, bildet wohl im Hintergrund weiter die Voraussetzung, aber — warum in die Ferne schweifen? — die besondere Verwirklichung der Weltgesetze im Menschen wird fortan das Maß-Gebende, an welches man „sich hält“. Das „homo mensura“ gilt aber vor allem auch für die bildende Kunst des reiferen Griechentums. Auch hier verschwindet das kosmische (und damit geometrisch-musikalische) Band nicht ganz, denn die Maße des Menschen bleiben im Grunde die des tönenden Alls: Polyklet fand seine Zahlen bestimmt nicht allein durch vergleichende Messungen von gut entwickelten Normalmenschen, sondern er suchte gewisse Verhältnisse, die ihm die pythagoreische Weltlehre vermittelte, im Menschen bestätigt zu sehen. Aber dieser Gedanke tritt doch zurück und spielt wahrscheinlich im Kanon des Lysipp schon kaum eine Rolle mehr. Der Mensch wird leiblich sich selbst genug. Dieser physische Anthropomorphismus, der aber stets vom körperlichen Sein des Leibes, nicht etwa von irgend einer „Innerlichkeit“ und ihrer Beziehung zum Körperlosen ausgeht (wie die Gotik) und der in der Schönheit des Leibes auch jede andere Art von Vollkommenheit verbürgt sieht (Kalokagathie), bildet den Inhalt und die letzte Grenze des griechischen Vorstellens in der bildenden Kunst.

Auch bei Vitruv und seinen Quellen treten jene älteren pythagoreischen Gedanken, die wir erwähnt haben, soweit sie jedenfalls kosmologisch, geometrisch und musikalisch verankert sind, im ganzen doch durchaus hinter anderen, mehr menschlichen Begründungen der Proportionen zurück. In dem berühmten, für die gesamte Nachfolge so wichtig gewordenen ersten Kapitel des dritten Buches („Woher die symmetrischen Verhältnisse auf die Tempel übertragen sind“) ist von pythagoreischen Grundlagen kaum mehr die Rede. Die anthropomorphe Proportionslehre Vitruvs herrscht dann auch in der Renaissance vor. Zwar bei L. B. Alberti finden sich jene rein „harmonikalen“ Ausführungen, die wir im Anfang zitierten, und die (wahrscheinlich vor Erscheinen des Alberti-Werkes niedergeschriebenen) Architekturträume der „Hypnerotomachia des Polifilio“ sind bestimmt ähnlichen, auch esoterischen Gehalts[21]); bei Luca Pacioli, dem Freunde Lionardos, gibt es noch viele

[20]) Vgl. (auch für alles folgende) Windelband, Allgemeine Geschichte der Philosophie (die das Altertum betr. Kapitel).

[21]) Vgl. Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachie du Frère Francesco Colonna, übers. und eingeleitet von C. Popelin, Paris 1883.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0160
gefördert durch die DFG

Spekulationen über die „vollkommene Zahl“ und ihre Anwendung. Aber solche Sanktionierungen scheinen doch nicht mehr als ein philosophischer Schmuck zu sein. Man gewinnt z. B. den Eindruck, daß für die vollkommene Zahl 10 und ihre besondere Würde der Hinweis Platos auf die 10 Finger jetzt für den einleuchtendsten gilt; dieser Ansicht der „Naturalisten“ stellt Vitruv sowohl wie nach ihm Pacioli die Ansicht der „Mathematiker“ von der vollkommenen 6-Zahl gegenüber. Praktisch gilt der Satz, daß „die Alten, nachdem sie die angemessene Anordnung des menschlichen Körpers erwogen hatten, alle ihre Werke, insbesonders die heiligen Tempel, nach seinem Verhältnis gerichtet“ haben [22]), und aus dieser neuen Einstellung entwickelte sich eine ganze Reihe einzelner Vorschriften, die die Renaissancetheoretiker aus Vitruv übernommen und weitergebildet haben.

Indessen bedeutet der endgültige Sieg des Anthropomorphismus über die kosmische Bedingtheit ja nicht nur, daß man sich für die kanonischen Verhältnisse im Bauen und Bilden statt mythischer Zahlenträume und musikalischer Gleichungen nunmehr die naheliegenden Maße des Menschenleibes zum Muster nahm, in denen jene anderen gleichsam enthalten sein mochten. Das „homo mensura“ bedeutete auch, daß die „ägyptische“, auf starren kristallinischen Formen beruhende Regel des Dorismus, daß die unnatürliche blockartige Frontalität der Statuarik, die „ideoplastische“, „vorstellige“ Darstellungsweise des zeichnerischen Stils [23]) der Einfühlung menschlichen Lebensgefühls überhaupt gewichen ist, und daß damit ein „wahrnehmiges“ Element von Unberechenbarkeit eindringt, welches sich mit der reinen Zahl überhaupt nicht mehr einfangen läßt. Die Karyathiden des Erechtheion sind nicht mehr schmükkend vorgesetzte, dem Stein gleichsam von außen nach innen aufgeprägte Wächter, wie in Ägypten und noch in Akragas, sondern sie sind wirklich „maß-gebende“ Träger geworden. Sie sind gleichsam, wie schon am Schatzhaus in Delphi, aus der Säule, dem Pfeiler hervorgetreten, enthüllen seine geheime Gestalt: den Menschen selbst. Die Säulenordnungen, jenes für die ganze Welt vorbildlich gewordene Verhältnis von Waagrechter

---

[22]) Zitiert nach G. von Allesch, Illustrierte Geschichte der Renaissance, Berlin o. J. (aus Divina Proportione, Kap. I). — Vgl. dazu Vitruv, lib. III, Kap. 1, wo in umständlichen Ausführungen immer wieder eingeschärft wird, daß „die Zahl nach den Gliedern des Menschen erfunden worden ist und daß von den gesonderten Gliedern ein der gesamten Körpergestalt entsprechendes Maßverhältnis eines bestimmten Teiles besteht“. — Zu den Ausführungen dort über die „vollkommene“ (angeblich von den zehn Fingern abgeleitete) Zahnzahl vgl. man Dessoir, a. a. O., wonach experimentalpsychologische Untersuchungen ergeben haben, daß Teilungen einer Strecke höchstens nur bis zum 10. Teil noch als wohlgefällig empfunden werden können.

[23]) Vgl. Löwy, Griechische Plastik (1924). H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst (1922).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0161
gefördert durch die DFG

und Senkrechter, Stütze und Last, Säule und Gebälk, sind mit ihren Einzeldurchbildungen und -Profilierungen durch Einfühlung des leiblichen Selbsterlebnisses entstanden. Daß die Plastik selber, deren eigentlich legales Thema der Mensch ist, in einem solchen geistigen Klima gedeihen, ja sich in wesentlichsten Möglichkeiten schon vollenden konnte, ist nicht verwunderlich. Lange Zeit war sogar auch die Malerei auf die plastikähnliche Darstellung des Menschen beschränkt.

Was aber entspricht dem plastischen Anthropomorphismus der Griechen in der Musik, die doch dem pythagoreischen Welt-Denken näher zu sein schien, und die uns darin im ganzen konservativer anmutete!? Auch für sie scheint der Kosmomorphismus praktisch doch nur eine Durchgangsstufe geblieben zu sein; auch sie steht in ihrer Weise im Zeichen des Menschen. In der Musikphilosophie des Demokrit, Philodem und der Sophisten ist schon der eigentlich kosmologische Gesichtspunkt aufgegeben. Die musikalische Harmonie hat ihren Sitz allein in der Menschenseele. Auch die alten „ethischen" Tonartvorstellungen spielen hier im Gegensatz zu Damon und Platon keine Rolle mehr. Und die Weltseele der Pythagoreer, die mit der Einzelseele das gemein hat, daß in beiden die musikalischen Gesetze zugleich als Naturgesetze den wesenhaften Grund bilden, — diese Weltseele hat schon nichts mehr mit jener massiven Weltmaterie, jener kosmisch-astralen „Stoffwerdung der Gottheit" zu tun, deren Maße und Formen den Babyloniern das Vorbild abgegeben haben. Gegen die kanonische, d. h. allein auf Maß und Ziel gegründete Musiklehre der Pythagoreer machten die sogenannten „Harmoniker" (Aristoxenos u. a.) die Rechte des musikalischen, subjektiven Hörens geltend. Indem man die αἴσθησις betonte, kam man auch dazu, die rein rechnerischen, die auf die Heiligkeit und Integrität der Zahl begründeten Intervalle der Pythagoreer zugunsten einer temperierten Stimmung abzuändern. Das heißt aber nichts anderes, als die Musik zu „vermenschlichen", eben indem man sie verselbständigte. Wiederum gehört hier ein Plato, der zusammen mit der Ethoslehre auch die Träume von der Sphärenharmonie bewahrte, zu den Rückwärtsschauenden, fast möchte man sagen zu den Romantikern.

Wie die griechische Kunst war auch die griechische Musik [24]) in einer besonderen Weise an den Leib gebunden [25]) — und zwar weit mehr,

---

[24]) Benutzt wurden außer den älteren großen Gesamtdarstellungen (Riemann u. a.) vor allem das Kapitel über antike Musik in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, sowie im Handbuch der Musikwissenschaft. Dazu noch Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik (Bd. I) 1923, sowie Wolff-Petersen „Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart" (Breslau 1923).

[25]) Als kennzeichnende Einzelheit sei der Umstand erwähnt, daß die Bezeichnung „omphalos" (Nabel), also ein vom Menschenleibe genommenes Kennwort, dessen kosmische Anwendung bekannt ist, auch in der griechischen Musik vor-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0162
gefördert durch die DFG

als das gewohnte Nebeneinander leiblicher (athletischer) und musikalischer Wettkämpfe dies an sich schon nahelegte. Der Chor der Tragödie hing in einer uns kaum vorstellbaren Weise mit orchestischen Ausdrucksbewegungen des ganzen Körpers zusammen. Tanz ist nicht vom sprachlichen Metrum, dieses in seinen Ursprüngen wieder nicht von Tonbewegung zu trennen. Tänzer, Dichter und Musiker sind auf lange Strecken der Entwicklung eine Person. Aber auch wo der Leib passiv blieb, hat man doch die Bindung an ihn durch den „geformten Athem", das vom Leibe hervorgebrachte W o r t! Indem wir hier scheinbar auf das Gebiet der Wechselwirkung von Dichtung und Tonkunst abirren, erfassen wir gerade das den bildenden Künsten innerlich Vergleichbare und Entsprechende. Dichterische Sprache: das hieß während der gesamten Antike fast so viel wie g e s u n g e n e Sprache — mag auch die musikalische Beteiligung bald stärker bald schwächer, arios, rezitativisch, melodramatisch gewesen sein. Hat es überhaupt antike Dichtung, soweit sie vorgetragen wurde, ganz ohne musikalische Rahmung, Untermalung oder Steigerung gegeben? Es fällt uns die Vorstellung schwer, daß nicht nur Homer, sondern auch Virgil, Horaz und Ovid gesangsartig vorgetragen worden sind[26]). Daß es eine Trennung von Oper (oder Musikdrama) und Schauspiel in unserem Sinne kaum gab! Aber wie verhielt sich das Musikalische zum Sprachlichen? Griechisches Melos, hat man gesagt, „war im Grunde nur die aufs feinste in Musik übertragene Sprache" (Möhler). Es stand in jenem rätselhaften Kontakt mit Text und Deklamation, der in der griechischen Tragödie immer wieder das Wunsch- und Leitbild des echten und wahren Musikdramas — Monteverdi, Gluck, Wagner — erscheinen ließ, ohne daß man diesem Urbild auch nur um Schritte nähergekommen wäre. Bekanntlich legt sich in antiker Dichtung das quantitative, auf Messung beruhende (skandierende) metrische Schema über die Wortfolge ohne Rücksicht auf den tonischen Akzent. Ohne Zweifel hängt diese Eigenschaft zusammen mit der allgemeinen, „kanonischen", auf Idealmaßen beruhenden Stilisierungsweise der Antike (ihrer „Kälte", Idealität, Unpersönlichkeit[27]), und ein antikes Ornament in seinem glatten Regelmaß unterscheidet sich von der normenlosen quellenden Einmaligkeit etwa eines spätgotischen Ornaments so wie sich ganz allgemein das silbenmessende Prinzip der antiken Metren von dem dynamischen, silbenwägenden Prinzip des Rhythmus in nachantiker Dichtung abhebt. Aber wie wenig man sich mit diesem unpersönlichen „kalten" Messungsideal dem wahren Geheim-

---

kommt; der Mittelteil des Nomos hieß so. — Vgl. auch den Hinweis auf die „Vielköpfigkeit" gewisser Nomoi.

[26]) Vgl. Curt Sachs, a. a. O. Seite 52.

[27]) Vgl. von Allesch, a. a. O. Einleitung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0163
gefördert durch die DFG

nis der Antike nähert, lehrt gerade die Musik. Als Melopoiie griff sie — gleichsam „hinter" das metrische Schema — wunderbar tief in die Einmaligkeit des Wortes zurück. Das dichterische Metrum regelte nur den Zeitwert der Töne, den Takt, den Rhythmus des musikalischen Wortüberbaues. O. Crusius[28]) hat beobachtet, daß der tonische oder Wortakzent — das gewissermaßen Vor-Metrische also — die Melodie beeinflußte! Die akzentbetonte Silbe bekam meist einen höheren, wenigstens aber einen gleich hohen Ton als die nicht akzentuierte Silbe. Darüber hinaus pflegte die Melodie zu steigen, wo man sprechend, dem Sinne nach, die Stimme „gehoben" haben würde. Wo sie aber sinkt, aus natürlicher Ermüdung bei Schlüssen, da ging auch die Melodie herunter — daher das beliebte Schließen auf der ὑπάτη, statt auf der μέση — ein altertümliches, naturhaftes Merkmal griechischer Musik. Doch das sind nur Nuancen, feinste Abweichungen von dem durchgehenden, gleichsam von außen nach innen wirkenden Ideal-Formalismus, in denen aber gerade der eigentliche Zauber des antiken Ausdrucks beruht, und die nur der Kenner empfindet. (Als in nachchristlicher Zeit das kunstvoll messende Gesetz der Metrik verschwand, als der „natürliche" innere Wortakzent mit seinen Gewichten die metrischen Systeme durchdrang, wobei sich gleichzeitig der Reim durchzusetzen begann: erst da öffnete sich gleichsam für die Tonkunst ein neues Reich. Die Melodie, bisher gewissermaßen in Spannung mit den Vorschriften des Sprachmessens, durfte nun langsam frei werden in der Ausschöpfung dessen, was wir hier die „Innenseite" des Wortes nennen wollen, was also nicht mehr mit seinem meßbaren „Leibe" zusammenhängt.)

In der nachklassischen Zeit glaubten Zeitgenossen eine gewisse Befreiung des Musikalisch-Melodischen von den sprachlichen Verhältnissen wahrzunehmen; bei Euripides muten schon manche Stellen „librettoartig" an. Vielleicht bezog sich die Beobachtung auch auf eine größere Freiheit des Melismatischen. Man darf aber annehmen, daß eigentliche Koloraturen, freie wortlose Tonfiguren der Sänger, selbst in späterer Zeit nur eine geringe Rolle spielten, auf jeden Fall an sprachlich-deklamatorische Verhältnise verknüpft blieben. Die Zahl der erlaubten freien Noten (höchstens 5) richtete sich nach der metrischen Kürze oder Länge der Silben; auch wurden Melismen nur auf die akzentuierende und sinngemäß ausdrucksbetonte Silbe gelegt. Die Herrschaft des „wilden" Melisma in der Musik gehörte einer überwundenen, barbarisch somatischen Periode an — dem Orient; in „pneumatischer" Bedeutung dagegen, das heißt als freie jenseits des „Wortes" in ihrer eigenen musikalischen Sphäre schwebende Tonbewegung, sollte sie sich erst wieder in jener

---

[28]) O. Crusius, Die delphischen Hymnen, Göttingen 1894.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0164
gefördert durch die DFG

Zeit entfalten, da die eigentümlich antike Herrschaft des Leibes und Wortleibes vorüber war.

Auch die Instrumentalmusik, soweit sie nicht einfach nur die menschliche Stimme unterstützte, sondern solistisch auftrat, auch Aulos, Lyra und Kithara — obschon der erstere viel Vergangenes, Asiatisches aufklingen läßt — sangen gleichsam menschengemäß und „sind in ihren Tonstücken ganz vom Wort bestimmt". Gewiß hat in Ägypten und Vorderasien im Gegensatz zu den Hellenen das Instrumentale einen weit weniger durch den Menschen und seine Stimme bedingten Zauber gehabt, so wie sich eine blockgebundene, gleichsam von außen nach innen geprägte Frontalstatue der Ägypter von einer „lebenswarmen" Statue des Griechentums, oder wie sich ein ägyptischer Bündelpfeiler mit seiner naiven äußerlichen Pflanzennachahmung von einer funktional verstandenen griechischen Säule unterscheidet. Auch war die eigentlich gesangliche Stimmbildung des antik-orientalischen Menschen „instrumentaler", wie das noch heute bei den Primitiven und Exoten der Fall ist, während wahrscheinlich bei den Griechen zum ersten Male die ungepreßte, wahrhaft „anthropomorphe" Menschenstimme (Bruststimme) erklungen ist. In der hellenistisch-römischen Spätzeit dürfen wir dann einen gewissen Rückfall in das instrumentale Chaos der Frühzeiten vermuten (wogegen sich selbstverständlich die asketische Ablehnung aller Instrumente in der frühchristlichen Musik mit ihren starken Rückbildungstendenzen wenden mußte.)

Handelt es sich aber nicht bei unserer Gleichsetzung von Wort und Leib als musikalischer und plastischer Exponenten desselben Anthropomorphismus um eine bloße unverbindliche Analogiespielerei? Vielleicht läßt sich das mittelbar durch folgenden Hinweis widerlegen: genau da, wo die Musik die Bindung an das Wort aufgibt, hat auch die bildende Kunst in jedem Sinne aufgehört, den Menschenleib als Maß anzuerkennen! Die Entwicklung der altchristlichen Musik führte immer mehr von dem noch syllabischen Prinzip der Ambrosianik ab und zu jenem Übermaß des Melismatischen hin, dem man erst in Zeiten des beginnenden „romanischen" Baustils Worte zu unterlegen begann, ohne daß die Musik je wieder in jenes innerlich abhängige Verhältnis zur Sprache gelangt wäre, welches das Geheimnis der Antike ausmacht. Gleichzeitig ließ die christliche Malerei ihre menschengemäßen Idealproportionen fallen, paßte ihre halb sinnbildlichen Figuren den übermenschlichen Maßen des Raumes an, während die Baukunst ganz allgemein auf den klassischen Formenschatz der antiken Ordnungen und damit auf das Kunstmittel der menschlichen Lebenseinfühlung Verzicht leistete. —

Das Anthropomorphe als Maß und Leben gebendes Gestaltungsprinzip, welches eigentlich alle griechische Kunst zur „Plastik" machte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0165
gefördert durch die DFG

(weswegen wir sie auch in unserem Titel als „Plastik“ im weitesten Sinn der Musik gegenüberzustellen wagen) — es schloß gewisse andere Relationen aus, setzte eine schicksalhafte Grenze, die man allerdings erst bei genauem Vergleich mit späterer Kunst zu erkennen vermag. Die Bildnerei verbarg diese Grenze am vollständigsten, die Baukunst ließ sie nur in konstruktiver, raumbildender Hinsicht ahnen, während uns die Malerei der Antike die Begrenztheit ihrer Mittel und Möglichkeiten schon viel deutlicher verrät. Wir rühren damit an die Grundtatsache, daß Plastik und Architektur, daß überhaupt die gesamte antike Kunst in einer schwer zu beschreibenden Bindung[29]) verharrt, die darin besteht, daß von den drei Raumdimensionen die dritte, die Tiefenausdehnung, zwar nicht ganz unterdrückt, aber doch nach Möglichkeit ihres Unendlichkeitscharakters beraubt wird. Breite und Höhe stehen gleichmäßig abtastbar oder mindestens ermeßbar vor Augen; das ἄπειρον der unkontrollierbaren Tiefe und Leere muß möglichst in ein Grenzhaftes und Ermeßbares übersetzt werden. Bei den Ägyptern herrschte darum der allgemeine (haptische) Massivitätszwang und der „horror vacui“, dazu die bekannte Flächenprojektion des Reliefs, die für Darstellung aller nicht körperlichen Dinge (Luft, Raum) sowie für Subjektiv-Perspektivisches keinen Ausdruck besitzt. Bei den Griechen und Römern sind zwar die optischen Werte gegenüber den bloß tastbaren überall eingedrungen, genau wie der Mensch an Stelle des Weltgebäudes das Maß abgibt. Aber trotz aller neuen Freiheiten bleibt eine verborgene Bindung auch jetzt noch (so wie ja auch der Anthropomorphismus nicht das „Ich“, sondern den meßbar-tastbaren Leib des Menschen zugrundelegte). Diese geheime Grenze hat Riegl gemeint.

Die reife Antike hatte längst das Massive überwunden: ihre Architektur bildete später umfangreiche gewölbte Binnenräume und Raumsysteme, wo auch der leibliche Einzelmensch nicht eigentlich mehr das Maß abgab und die „Ordnungen“ nur mehr dekorativ verwertet wurden. Aber in der gesamten Baukunst, selbst in der „malerisch“ gearteten der

---

[29]) A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie, Wien 1896, Bd. I. — Innerhalb der Grenzen, die dadurch schicksalhaft gegeben sind, durchläuft die antike Kunst die haptische (archaische), haptisch-optische (klassische) und optische Stufe; die eigentliche Spätantike bringt dann in dem vielfach dokumentierten Durchbruch des leeren Raumes als Selbstzweck den Umschwung zur mittelalterlichen Kunst. Riegl deutet auch die Parallele dieser stilistischen Entwicklung mit der geistesgeschichtlichen, speziell philosophischen, bis Augustin in lichtvollster Weise an. Die Musik bezieht er kaum ein und damit berührt er nicht den Punkt, an welchem sich herausstellen muß, daß trotz gemeinsamer Gesetze und Grenzen keineswegs jeder Teil der schöpferischen Kultur gleich weit vorgestoßen und gleich weit „zurückgeblieben“ ist und daß die Frage nach dem gemeinsamen Sein und Werden durch die Frage nach dem Unvergleichlichen ergänzt werden muß.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0166
gefördert durch die DFG

späteren Zeit, herrschte „Grenze“, und zwar nicht nur innerhalb von Höhen- und Breitenausdehnung. Darum dominierte Horizontale und Vertikale, setzte sich wohl noch der Rundbogen durch, niemals der Spitzbogen und Spitzwinkel, die ja beide eine Auflösung, eine Verdünnung ins „Nichts“, das heißt in den leeren Raum, eine Beziehung sichtbarer, begrenzter Form auf das Unsichtbare und Grenzenlose bedeuten würden. So sehr man sich auch von dem orientalisch-archaischen „horror vacui“ entfernt hat, man bleibt in schroffem Gegensatz zu der Raumsymbolik der späteren christlichen und übrigens auch arabischen Zeiten. Niemals dienen die Fenster eines Baues, über die praktische Anwendung als Licht- und Luftzufuhr hinaus, auch der irrationalen Verbindung mit dem unendlichen Raum draußen, der das Licht gleichsam auch als Geist-Gleichnis einströmen läßt. Grenze heißt soviel wie Maß: Körper zu Körper, Körper zu Raum stehen im Verhältnis meßbarer Größen. „Alles nimmt in Klarheit seinen zugemessenen Raum ein“ (v. Allesch. — Das messende, quantitierende Prinzip der Metrik bedeutet vielleicht ähnliches.) Auch der Raum selbst wird als Positives verstanden, als Volumen, als ein gleichsam Modellierbares. Die Tiefe als überwiegende Blickrichtung für den Beschauer wird nach Kräften „aufgeklärt“, in ermeßbare Raumwerte verstehbar gemacht — wo man in mysterienhafter Weise mit Schatten und Dämmerung die Grenzen dennoch aufhebt, handelt es sich um subterrane, höhlenartige Naturwirkungen, nicht um Gestaltetes. Hätten wir noch einen wohlerhaltenen, römischen Thermenbau, so würde uns der Vergleich etwa mit der Hagia Sophia verständlich machen, wie hier eine neue (natürlich nicht bewußt beabsichtigte, sondern eben „gewordene“) Raumdeutung in Kraft getreten war, zugleich mit dem Verschwinden aller plastischen Gliederung und ihrem Ersatz durch die farbigen Mosaikflächen [30]).

Über die Plastik der Griechen und Römer ließe sich ganz ähnliches ausmachen. Daß der Sinn der spätantiken Entwicklung, mit ihrem Abbau des Plastischen, gerade in dem langsamen Eindringen der „Leere“ und der „Tiefe“, damit aber auch einem neuen innerlichen Bereich zu suchen ist, wird auch hier deutlich. Die Malerei endlich (der das malerische Relief nahesteht) hat, wenn sie auch Verkürzungen kannte, und später in einer gleichsam „dilettantischen“, mehr träumend spielerischen Art den Innen- und Landschaftsraum vorzutäuschen strebte, doch keine korrekte Fluchtlinienperspektive ausgebildet, deren Verschwindungspunkt dem Auge des Beschauers das Unendliche zuordnet. Wickhoff[31]) sah hier geradezu den Fundamentalunterschied zwischen antiker und moderner Kunst. Wahrscheinlich hängt mit dem allem auch zusammen, daß

[30]) O. Höver, Vergleichende Architekturgeschichte, München 1923.
[31]) Wickhoff, a. a. O. Seite 78 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0167
gefördert durch die DFG

die antike Malerei die Landschaft mindestens nicht als Selbstzweck anerkannte, daß sie überall zu plastischen Verkörperungen neigte. Helldunkelwirkungen, alles, was die sinnliche Einheit der Menschengestalt aufhebt, was den Raum als Grenzenloses dem Leibe und der Meßbarkeit überhaupt gleichsam überordnet, farbige Widerscheine, die das Sonderdasein der Gestalten in Frage stellen: alle solche Wirkungen sind ihr unbekannt oder sie reicht nur eben an sie, an die „aplastische" Welt überhaupt, heran, ohne sie zu erfüllen und zu nützen — was man noch von manchen anderen Grenzleistungen des antiken Geistes aussagen könnte.

Der machtvolle Zeitbefehl, der über der Kultur des Altertums waltete, erlaubte dem Menschengeist noch kaum, im „Nichts das All zu finden" (das „All" hier nicht als begrenzter Kosmos verstanden, in gleichsam nur verdünnter Stofflichkeit, sondern als Ort jenes Geistigen, das noch jenseits grenzhafter, plastischer Ideenbilder im räumlich Bestimmungslosen bleibt). Das philosophische Denken gerade der frühen Griechen bestätigt das auf der mehr theoretischen Ebene. Die gesamten Spekulationen etwa des Pythagoras oder Parmenides über das ἄπειρον und das κενόν zielen entweder darauf, diesem überhaupt die Existenz abzusprechen gegenüber dem πλέον und dem πέρας oder ihm doch mindestens die „Vollkommenheit" zu bestreiten. Nur das Begrenzte ist „vollkommen", wie ja auch die ungeraden Zahlen vollkommener sind als die sich ins Unbegrenzte fortpflanzenden geraden. Auf den Umstand, daß die Antike die Null als Zahl nicht kannte (und an die Infinitesimalrechnung jedenfalls nur heranreichte), hat bekanntlich Spengler verwiesen. Dem Griechen, der so dachte und empfand, wäre die Gotik, die überall im spitzen Winkel das Körperliche in das Unkörperliche übergehen läßt und die mit ihren Wänden einen als Volumen gar nicht zu fassenden, gleichsam fliehenden Leerraum zu umschließen sucht, als ein Greuel erschienen.

Was aber entsprach nun dieser geheimen Zweidimensionalität, dieser schicksalhaften Grenz- und Maßgebundenheit hellenischer Kunst in der Musik? Wir erwägen zunächst, daß es das Zeitalter der beginnenden Mehrstimmigkeit, später das der tonalen Harmonik war, welches zugleich in der bildenden Kunst jene Hemmung endgültig sprengte. Neue und fremde Raumwerte befreiten sich damals[32]). Zuerst die willenshafte Beziehung sichtbarer Form auf das Unsichtbare in Baukunst und

[32]) Vgl. Lionardos Ausspruch: „Der Maler gibt eine Abstufung der dem Auge gegenüber befindlichen Dinge (Perspektive!) ebenso wie der Musiker eine Stufenleiter der Töne verleiht, die dem Ohr gegenüberstehen." Klar ist hier schon von einem Zeitgenossen der innere Zusammenhang der neuen Perspektive mit dem damals gleichfalls neuen harmonischen Prinzip erkannt, das Lionardo, wenn er von „Gegenüberstehen" spricht, offenbar als ein Räumliches empfindet. (Buch von der Malerei I. 31.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0168
gefördert durch die DFG

Bildnerei des Mittelalters, dann auch die perspektivische Konstruktion des grenzenlosen Raumes selbst und alle die Möglichkeiten, die daraus im Laufe der Zeit entsprungen sind. Jetzt erkennen wir rückschließend, daß jenen geheimen Grenzen der antiken Kunst, wie sie Riegl zuerst gesehen hat, in der Musik d a s entsprechen mußte, was sie sowohl von der Musik des eigentlichen Mittelalters wie von der der abendländischen Neuzeit grundsätzlich unterscheidet: was sie unison oder doch höchstens heterophon gegenüber der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit, einstimmig oder höchstens einzelakkordisch gegenüber der harmonisch-tonalen Folgerichtigkeit sein, und was sie gegenüber dem ausgesprochenen Dur-Molldualismus in jener keimhaften schöpferischen Indifferenz (oder Neutralität) der griechischen Oktavgattungen verharren ließ, die dem Dreiklang mit seinen beiden Terzen keinerlei Schlüsselstellung einräumte. Diese „Einstimmigkeit“ im weiteren Sinne des Wortes empfand schon ein Kepler als stärksten Gegensatz zur Musik seiner eigenen Epoche; sie kann heute trotz noch nicht verstummten Widerspruchs[33]) als bewiesen gelten. In ihr haben wir, mögen auch im späten Altertum wirklich gewisse Vorstöße in ein Neuland von Zusammenklängen vorgekommen sein, im ganzen dasjenige, was in der antik-mittelmeerischen Musik die gottgewollte G r e n z e ausmacht — nicht anders als das Fehlen des Reimes in der Dichtung, dessen den Einklang herstellende Funktion W. Schlegel ja auch mit der Harmonie in der Musik verglichen hat! Die Intervall-Lehren der Theoretiker, ihre Scheidung von Symphonie, Paraphonie und Diaphonie, ihre Anerkennung von Quarte, Quint und Oktave als vollkommene Konsonanzen, ihre spätere rechtfertigende Deutung der Terz, alles was man über gewisse esoterische Lehren der Pythagoreer vermutet hat, die zu den exoterischen zukunftweisend hinzugekommen sein sollen: nichts von alledem darf uns dazu verleiten, eine gesetzmäßige Mehrstimmigkeit im Sinne des mittelalterlichen Organums und Diskantus für die Ausübung anzunehmen, ebensowenig eine begleitende Stützung der Melodie auf der Grundlage eines dualen Tonalitätssystems

[33]) Eine Zusammenstellung aller aus den erhaltenen Denkmälern, aus der theoretischen Intervall-Lehre und endlich aus der vergleichenden Musikwissenschaft gewonnenen Argumente, kraft deren sich die neue musikwissenschaftliche Forschung gegenüber älteren und neuesten „Rettungsversuchen“ (Thimus, Hasenclever, Kayser) für die Einstimmigkeit (bzw. die Heterophonie) der gesamtantiken Musik ausgesprochen hat, kann hier nicht gegeben werden. Daß im ganzen die P r a x i s der antiken Musikübung durch das Fehlen der die duale Harmonie begründenden Verhältnisse gekennzeichnet ist, wird gerade durch den Vergleich mit der bildenden Kunst bewiesen, wo uns Analoga für die gleichen Schranken und Hemmungen begegnen, wenn auch auf anderer Ebene. — Das gleiche gilt z. B. von der Stellung der Pentatonik zur entwickelten siebenstufigen Leiter; daß sie im typischen Sinne „früher“ ist als diese, erhellt aus dem Vergleich mit der früharchaischen Kunst und ihrer „Großstufigkeit“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0169
gefördert durch die DFG

und einer harmonischen Akkordfolge. Zu alledem „mutierte" die Musikentwicklung erst viel später — als „die Zeit erfüllet ward". Selbst die Sphärenharmonie der Griechen ist nicht als Zusammenklang vorzustellen, wie es eher einem Kepler vorgeschwebt haben könnte, sondern es sind Tonleiterschritte, an denen sich das Glück der vollkommenen Zahlenreihe, bedingt durch den räumlichen Planetenabstand, erfüllt. Spaltungen der Tonlinie, Umspielungen der Melodie — alles jedenfalls, was man heute unter dem Begriff der Heterophonie zusammenfaßt und was uns auch in der Musik der exotischen Kulturen begegnet, müssen wir bestimmt (vor allem in der Instrumentalmusik und ihrer Begleitung) voraussetzen; einzelne stützende Akkorde der Saiteninstrumente, statisch isoliert, ohne Beziehung zum folgenden, hat man an babylonischer und ägyptischer Musik nachweisen können und beobachtet man auch hie und da bei primitiven und orientalischen Musikkulturen — so können sie auch in Hellas nicht ganz fremd gewesen sein. Die Grenze als solche bleibt. Aristoteles verurteilt schon das Aulosspiel, welches gern frei heterophon begleitete, weil es damit das Wort störe! Wirkliche Mehrstimmigkeit würde ja erst recht der Bindung an die Sprache widersprochen haben. Sie hätte das Wort zu sehr durch Musikartiges belastet und aufgelöst. Und wo sie aufgetreten wäre, hätte sie beleidigt: „des Geklimpers vielverworrener Töne Rausch / Das Ohr verwirrend, schlimmer noch den inneren Sinn", wie Panthalis, die Chorführerin Helenas, von den Klängen sagt, die sie auf Faustens Burg hören muß.

Daß die antike „Einstimmigkeit" in ihrem Beschränktsein aus derselben Wurzel kommt wie das, was Gesetz und Grenze im bildnerischen Gestalten ausmacht, beweist sich auch mittelbar, denn beide verschwinden wiederum auch gleichzeitig und offenbar aus gleichen, inneren Anlässen. Beide bedingen nun aber auch die besondere, fast unheimliche Vervollkommnung innerhalb der gegebenen Schranken! Die griechische Tonkunst brachte es in ihrer schicksalhaften Gebundenheit zu einer Steigerung und Bereicherung des Melos, für die wir, die durch temperierte Stimmung, Moll- und Durdualismus, Dreiklangsharmonie Abgelenkten und Abgestumpften, wahrscheinlich den Sinn verloren haben. Bedenken wir die Fülle der griechischen Oktavausschnitte, wo wir nur Dur und Moll haben und sonst nur Transpositionen davon! Dazu die drei Tongeschlechter der Griechen, das diatonische, welches aus Ganz- und Halbtönen gemischt ist, das chromatische (das die Quarte in eine Kleinterz und zwei Halbtöne aufteilte) und endlich das enharmonische Geschlecht, welches in Großterz und zwei Vierteltöne zerfiel, die zu treffen eine ganz besondere Subtilität verlangte. Bedenken wir ferner, was von den zahlreichen „Nomoi" berichtet wird, Idealtypen, Stamm-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0170
gefördert durch die DFG

weisen von Melodien, die an sich noch nicht durch die Oktavgattung vorgeschrieben sind, und die man — wenn auch nur in recht vager Analogie — mit den gleichfalls durch die Jahrhunderte durchgehenden drei klassischen Säulenordnungen verglichen hat. Machen wir uns endlich klar, daß das griechische Melos nicht das metrische Schema einfach freilegte, sondern es durch Akzentbetonung ausglich, daß der Rhythmus nichts taktmäßig Starres hatte, sondern etwas höchst Lebendiges und Einmaliges bedeutete: dann ahnen wir mindestens, welch unbeschreiblichen Wechsel die Griechen in die, in ihrer Monodie scheinbar so simplen, Melodiegestalten zu legen vermochten.

Ganz ähnlich dürften aber auch gewisse Vorzüge hellenischer Kunst, die wir nie mehr mit damaliger Kraft nacherleben können, aus dem Wesen jener der Einstimmigkeit entsprechenden „Tiefenscheu" abzuleiten sein! Gerade, weil sie als Schranke wirkte, weil sie dem Bewußtsein gewisse Ausdehnungen gleichsam versperrte, gerade darum erzog sie zur Wahrnehmung zartester Abweichungen von der Norm. Man denke vor allem an das seltsame Liniengefühl der Griechen, welches dem Melodischen ihrer Musik entsprach. Man denke an die „Melodie" der Profile von Vasen und Kapitälen, an Vasenzeichnungen selbst, deren Zauber keine spätere Nachahmung auch nur anzudeuten vermocht hat. Und vor allem erwäge man die rätselhafte, zwischen Zufall und Absicht schwebende sogenannte „Kurvatur der Horizontalen" in der Tempelarchitektur nebst jenen anderen von Penrose entdeckten optischen Feinheiten des Bauens, die auch einem Jakob Burckhardt den Vergleich mit griechischer Musik und Metrik diktiert haben!

In der Selbstbeschränkung griechischer Tonkunst auf einstimmige Melodie ergreifen wir zugleich auch die letzte Tugend und das letzte Maß antiker Plastik und das heißt antiker bildender Kunst überhaupt: jenes Geheimnis, welches bewirkte, daß das Zeitalter Winckelmanns und Glucks in jedem Werke der Alten — und sei es an sich auch das spätzeitlichste gewesen, eine schwache Kopie oder Kompilation — noch jene berühmte „edle Einfalt und stille Größe" empfand! Einfalt und Stille, eben das, was man in den bildnerischen Gestaltungen der damals abklingenden Epoche des Barock und Rokoko so ganz zu vermissen glaubte, und was einen Rousseau bewog, die Mehrstimmigkeit und Harmonie noch der Epoche Rameaus als eine „gotische und barbarische Erfindung" abzulehnen zugunsten einer einfältig antiken Monodie, die man freilich so nur träumte, nicht verwirklichte.

II.

Gemeinsamkeit der Entwicklung

Die bisherigen Überlegungen galten vorzugsweise denjenigen Eigenschaften bildender und tönender Künste, die mehr oder minder zeitlos

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0171
gefördert durch die DFG

im griechischen Wesen gründen. Im folgenden wenden wir uns vor allem — eine strenge Abtrennung ist nicht möglich — solchen Erscheinungen zu, welche die griechische Kultur im Laufe ihrer Entfaltung hervorgebracht hat, deren Auftreten also an gewisse Zeitabschnitte gebunden ist. Wir behaupten, daß Musik und bildende Kunst der Graeco-Italiker im ganzen denselben Entwicklungsverlauf genommen haben — und zwar gleichzeitig. Diese Aussage enthält durchaus nichts Selbstverständliches! So gewiß es der gleiche Zeitimpuls ist, der sich überall in einem Kulturraum verwirklicht, so wenig sicher ist es, ob jener Antrieb überall dieselbe „Stilzeit" antrifft: das heißt, ob nicht die einzelnen Künste je nach ihrer Vergangenheit und ihrer Eigenart ihren besonderen Entfaltungsrhythmus haben, von dem aus sie auf den allgemeinen Antrieb antworten. Es ist, um nur ein Beispiel zu nennen, durchaus fraglich, ob man die Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts „barock" nennen kann in jenem Sinne einer periodisch-typischen Haltung, den man heute mit diesem Kennwort verbindet[34]). Ob sie nicht vielmehr von einer im ganzen noch immer archaischen, wenn auch innerhalb solcher Archaik höchstentwickelten Verfassung[35]) her, auf die Antriebe geantwortet hat, die sich in der Plastik, Malerei und Baukunst so „barock" gespiegelt haben. Ob sie nicht darum, d. h. wegen ihrer immanenten Entwicklungslage und Aufnahmebereitschaft, wesentlich andere Züge des „Zeitgeistes" im 17. und 18. Jahrhundert widergespiegelt hat, als die bildenden Künste?!

---

[34]) Eine Abhandlung über das Problem „Barock und Generalbaßstil" hofft der Verf. an anderer Stelle veröffentlichen zu können.

[35]) Für eine solche Verfassung möchten wir den Ausdruck „archäobarock" vorschlagen: äußerste Steigerung und Komplizierung der Mittel des Ausdrucks, aber innerhalb der im Archaischen gegebenen Ausdrucksgrenzen. Dadurch unterscheidet sich das Archäobarock grundsätzlich von dem eigentlichen Barock als einem typisch-periodischen Stil der abendländischen Entwicklung. Dieser ist nur möglich, nachdem zuvor die klassische Stufe durchlaufen ist, da er dessen Ausdrucksmittel voraussetzt. Jener entwickelt sich nur am Ende archaischer Perioden selbst, und zwar dort am stärksten, wo Grund besteht, die archaische Sprache möglichst lang zu konservieren. In der bildenden Kunst ist das besonders im Orient der Fall, wo die Geistesverfassung, die zur Bildung klassischen Gestaltens hinführt, überhaupt niemals rein ausgebildet wird (wie ja z. B. auch der Weg über eine aristokratische zu einer demokratischen Verfassung nicht beschritten oder doch nicht zu Ende gegangen wird). Im Abendlande scheint die klassische Stufe immer zu folgen, was mit der besonderen Willensanlage des Abendländers in allen ihren Auswirkungen durchaus übereinstimmt. Oft geht aber auch hier dem Aufschwung zur klassischen Haltung eine mehr oder weniger ausgedehnte Entwicklung der archäobarocken Weise voraus, die vielleicht in den archaistischen Strömungen der Spätzeit noch einmal wieder ans Tageslicht kommt. — Vgl. auch in dieser Zeitschr. 1933, Walter Del Negro, Probleme vergleichender Stilgeschichte (Seite 320 ff.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0172
gefördert durch die DFG

In der Antike, d. h. für den Zeitraum der eigentlich hellenisch-römischen Entwicklung, scheint dagegen eine wirkliche Korrelation bestanden zu haben — besonderes Zeichen für den beispielhaft geschlossenen und einheitlichen Charakter der griechischen Gesamtkultur, die, obschon keineswegs ohne Vorläufer, ohne Erbe und ohne Lehrmeister, doch in vielen Dingen ziemlich gleichmäßig und gleichzeitig hat neubeginnen können. Damit ist auch gesagt, daß mindestens im Altertum die Entwicklung der Musik in jener klaren, urbildlichen Stilabfolge verläuft, zu der die bildende Kunst des Abendlandes auch in der christlichen Zeit hinneigt, ja, die mit ihrem geschichtlichen Auftreten im Abendland fast wie ein Gesetz, besser eine „Gewohnheit", verbunden zu sein scheint. Wir meinen die Abfolge archaisch-klassisch-barock, Phasen, die alle ihrerseits noch gewisse typisch wiederkehrende Unterstufen umfassen und denen wir an anderer Stelle und aus Gründen, die hier nicht ausgeführt werden können, als vierten typischen Hauptabschnitt noch das „Postbarock" hinzufügen.

Wir vergegenwärtigen uns: in den bildenden Künsten ist der eigentlichen „Blütezeit" ein langer Abschnitt vorangegangen, den wir etwa mit dem 8. Jahrhundert als dem Anfang der eigentlichen Staatenkonsolidierung beginnen können, den man aber auch noch weiter bis um die Jahrtausendwende zurückverlegen könnte. Die epische Dichtung, von der vorhomerischen Rhapsodenzeit bis in das Jahrhundert der pisistratidischen Homer-Redigierung, zeigt im ganzen typisch archaische Züge, wie das ja dem Wesen der epischen Darstellung überhaupt entspricht. Auch die übrigen Kunstformen der Dichtung dieser Jahrhunderte (noch bei Pindar) sind von episierenden Zügen durchsetzt. Zwar mutet uns das homerische Epos ungleich entwickelter[36]) an als der ungefähr gleichzeitig (nach der dorischen Wanderung) auftretende geometrische Vasenstil, und es scheint, als sei in der Dichtung viel mehr vom Erbe einer verklungenen (helladischen, kretisch-mykenischen) Formenkultur verarbeitet, als in der streng ideoplastischen[37]) Zeichnung der Geometriker. Gegenüber den Ausklängen der ägäischen und helladischen Kultur wirkt jene Zeichnung wie der beispielhafte (sich auch in der Kinderzeichnung stets wiederholende) Beginn neuer Archaik, die hier zweifellos durch große Völkerverschiebungen ausgelöst worden war, vielleicht auch das Erbe spätzeitlicher Erstarrung im frühzeitlichen Sinne umgeschmolzen hatte. Ähnlich gab auch die Vasenmalerei vom 8. Jahrhundert an,

[36]) Die Philologie sieht im Hexameter eine auffallend hochentwickelte metrische Form, die keineswegs am „Anfang" gedacht werden kann. Ganz anders vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus die Meinung Hugo Riemanns.

[37]) Vgl. Verworn, Anfänge der Kunst (1920), wo die Begriffe des Physioplastischen und Ideoplastischen ausführlich begründet worden sind.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0173
gefördert durch die DFG

indem sie orientalische (vorderasiatische) Motive, Fabeltiere und Ornamente, verarbeitete (korinthischer Vasenstil), gewissen Enderzeugnissen einer unendlich langen, wenn auch immer archaisch gebliebenen Kunstentwicklung einen echt frühzeitlichen Geist, der sich dann im schwarzfigurigen Stil des 6. Jahrhunderts folgerichtig zu der Vollkommenheit einer kunstvoll „gebundenen" Gestaltungsweise erhebt. Nicht anders war es mit dem Beginn der eigentlich griechischen Baukunst, welche allerdings erst im 7. Jahrhundert ganz erkennbar wird. Die Grundform des mykenischen Megaron — auch hier das uralte Erbe einer jahrtausendalten, provinziell gewordenen Kultur — ging in die Anfänge des Tempelbaues über, der auf dem Festlande erst um 600 beim Steinbau das eigentlich dorische Gesicht gewann und damit die archaische Periode auch in griechischer Baukunst einleitete. (Wenn gegenüber dem frühen Dorismus des Festlandes die Anfänge des jonischen Baustils bei den kleinasiatischen Griechen viel weichlicher, üppiger und laxer wirken, so ist das z. T. darum so, weil das neue koloniale Griechentum hier eine reichere Verfallskunst angetroffen hatte, welche es langsamer als auf griechischem Boden im Sinn der frühgriechischen Anfänge umzuschmelzen vermochte). Auch in der Plastik erfaßte eine echte, strenge Naivität ein spätzeitlich erstarrtes Erbe. Die dädalischen κούροι des 7. Jahrhunderts und ihre festländischen Nachfolger sind wohl nicht zufällig gerade auf dem kunsterfahrenen Boden des alten Kreta entstanden, wo Überlieferung in letzter Verfallserstarrung nachleben mochte, wo aber längst ein neues dorisches Eroberervolk Platz genommen hatte. Andererseits scheinen später in der reiferen Frontalstatue des Festlandes auch ägyptische Einflüsse verarbeitet, und wieder ist es typisch, wie hier eine spätzeitliche, archaistische Formweise den griechischen Künstlern infolge einer bestimmten historischen Konstellation Sprungbrett zu neuem (archaischem) Beginn werden sollte. Die Reliefkompositionen der Giebel, Metopen und Friese, ebenso wie die Vasenmalereien des 6. Jahrhunderts entwickeln, bald strenger, bald laxer, alle Eigenschaften der hier zugrunde liegenden Bewußtseinsverfassung, und zwar nicht nur in den bekannten, noch immer „ideoplastischen" („vorstelligen") Zügen der Flächenprojektion, der Profil- und Frontaldurchbildung usw., sondern auch in dem epischen „komplettierenden" Erzählstil, der (ohne die handelnden Personen im selben Bilde mehrfach zu bringen) doch alles, was vorher und nachher wichtig für die Handlung ist, möglichst wiederholt, und welchen Wickhoff der „distinguierenden" (dramatischen, nur ausgezeichnete Szenen heraustrennenden) Art gegenüberstellt. Zu Beginn des 5. Jahrhunderts haben sämtliche bildenden Künste der Hellenen eine gleiche Höhe, Reife, ja Überreife des archaischen Stiles erreicht, im ganzen nicht anders als die Dichtung: Pindars Strophenbau ist in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0174
gefördert durch die DFG

seiner Künstlichkeit überhaupt niemals überboten worden, obgleich sich derselbe Dichter-Musiker in der Epik seiner Chorballaden, in dem Verzicht auf chromatische Stufen, streng altertümlich hält. Innerhalb gegebener stilbildender Grenzen sind in der Malerei alle Bereicherungen und Vervielfältigungen ausgebildet. Erst der frührotfigurige Stil ebenso wie die Plastik der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts schütteln in typisch vorklassischer Weise einerseits jene Überfeinerungen eines gewissen archaischen Manierismus[38]) ab und suchten andererseits eine neue integrale Einfachheit; dies aber schon auf dem Boden des Freien und Natürlich-Idealen, das jene Kunstweise unmittelbar ins Frühklassische hinüberwachsen läßt.

Genau nun, wie sich hier in einem halben Jahrtausend ein neuer hellenischer „Beginn" herauskristallisiert hat, scheint auch die Musik des Griechentums nach der dorischen Wanderung im gleichen Zeitraum ihre ersten Schritte gemacht zu haben[39]). Man möchte heute in der griechischen Musik, ganz ähnlich wie in der bildenden Kunst, einerseits ein gewisses Stammeserbe vermuten, andererseits sind aber auch hier die orientalischen (kleinasiatisch-syrischen) Einflüsse einer uralten, wohl längst „archäobarock" gewordenen Musikübung evident, und vielleicht haben auch hier gewisse ägyptische Einflüsse[40]) Material zu dem eigenen Aufbau griechischer Tonkunst geliefert. Daß diese Tonkunst, nicht anders als die ihr verbundene Dichtkunst, archaisch war, d. h. gewisse morphologisch festzulegende Verhaltungsweisen aufwies, die sich in allen Künsten dieser Stufe nachweisen lassen, ist ja a priori zu vermuten. Wie aber die griechische Dichtkunst seit Anbeginn aller asiatischen gegenüber ein vollständig Neues darstellt, so verlor sich auch

[38]) Daß dieser spätarchaische Manierismus, den wir dem allgemeinen „Archäobarock" als eine besondere Entfaltungsstufe zuordnen, typisch ist, das heißt an „gleicher" Stelle mit einer gewissen Regelmäßigkeit auftritt, zeigt außer dem bereits erwähnten Ägypten z. B. ein Blick auf die italienische Frührenaissance (Botticelli-Stufe gegenüber der reinen Reif-Archaik der Masaccio und Piero della Francesca) oder die vlämische Malerei im 16. Jahrh. (Antwerpener Manieristen gegenüber Bouts, David u. a.).

[39]) Ganz deutlich ist der Gleichlauf der Stilkurve von Musik und bildender Kunst in Ägypten, wo der Kunst des alten Reiches eine ruhevolle einfache (pentatonische) Harfen-, Langflöten- und Gesangmusik entsprochen hat und wo genau wie in der Kunst um die Mitte des II. Jahrtausends das „Archäobarock" einsetzt; gekennzeichnet durch das Eindringen der Oboe aus dem alten Musikland Syrien und anderer Instrumente, die die Tonkunst voller, schriller, lärmender machen, durch Verdrängung der halbtonlosen Pentatonik, Einführung kleinstufiger diatonisch-chromatischer Stimmungen mit Modulationsmöglichkeiten etc. Bis dann in bildender Kunst wie in Musik des I. Jahrtausends jene typisch archaisierende Vereinfachungsbewegung einsetzt, die auch die Mysterien der frühen kosmologischen Kunsttheorie zu erneuern trachtet.

[40]) Vgl. Curt Sachs, a. a. O. Seite 16.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0175
gefördert durch die DFG

die frühe griechische Musik nicht gänzlich im Morgenländischen — schon die sehr frühe (wenn auch nur gelegentliche) Anwendung der Notenschrift spricht dafür. Wahrscheinlich gab es auch frühzeitig, man denke an Pythagoras, eine Kanonisierung und Regelung der Tonverhältnisse, eine neue Art von musikalischer Begrifflichkeit, die man so nicht einmal in Ägypten und Mesopotamien gekannt hat. Auch in der Ausübung wird es in der neuen Archaik eigentümlich Griechisches gegeben haben, nicht anders als in der Dichtung.

Gemeinsam mit den primitiven, archaischen (wohl auch archäobarocken) Musikkulturen der ganzen Welt blieb dagegen u. a. das charakteristische Auslassen gewisser Tonstufen unserer Leiter: die Pentatonik, eine aus dem vierfachen Quintenschlage gewonnene, halbtonlose Fünfton-Folge (*πρῶτα ἀρχαικά* des Aristoxenos), die man heute gern mit Gestirn-Vorstellungen der Babylonier (ursprünglich nur fünf Planeten!) zusammenbringt. Erst nachdem dann mindestens theoretisch auch die volle siebenstufige diatonische Tonleiter (sieben Planeten!) eingeführt worden war, scheint die halbtonige Pentatonik entstanden, die Riemann mit den Berichten von der sog. „älteren Enharmonik“ *(δεύτερα ἀρχαικά)* in Verbindung bringen möchte (wo die seltsame Teilung in Vierteltöne noch fehlte): hier mutet die Armut (zwei große Terzlücken) schon künstlicher, wie eine bewußt stilisierende (manirierte?) Spätarchaik an. „Erste“ und „zweite Archaik“ der griechischen Musik entsprechen gestaltlich durchaus gewissen Entwicklungsstufen archaischer Bildnerei, Malerei und Baukunst. Kennzeichnend ist in beiden Fällen der Mangel an Zwischenstufen (kleine, später große Terzlücken), denn auch in der Plastik und Zeichnung werden gewisse Übergänge, etwa das Dreiviertel- oder Viertelprofil der Körper und Köpfe, umgangen; Bewegungsdarstellung mit gleitenden Übergängen fehlt! Bekannt ist, daß ganz ähnlich auch in der Farbengebung (an bemalter Bildnerei und Baukunst) viele Mittelstufen ausgelassen worden sind. Sicherlich hat es nun auch in der ältesten und älteren Zeit, vor allem unter kleinasiatischem Einfluß, in der Praxis Vierteltöne (Gleiter) gegeben; das naturhafte Spiel des Doppelaulos ergab das von selbst. So kennen wir auch — man denke an Frühjonisches oder an die Poros-Skulpturen der alten Akropolis — gewisse „unstilisierte“, mehr roh naturalistische Gestaltungen in den archaischen Jahrhunderten der Griechen. (Auch in der vorgeschichtlichen Höhlenmalerei steht ja die „gesetzlose“, impressionistische Art vor der streng „ideoplastischen“ sogen. „Abstraktion“.) Aber solche Zufallsergebnisse entsprechen nicht dem archaischen Gesetz, und erst in der klassischen Freiheit kommen sie auf ihre Weise, wenn auch auf ganz anderer Ebene bewußten Könnens, zu Ehren. In die eigentlich klassische Zeit des 5. Jahrhunderts reicht darum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0176
gefördert durch die DFG

die hochentwickelte sog. jüngere Enharmonik mit dem *πύκνον* ihrer Vierteltöne; sie war wegen ihrer Erhabenheit vor allem bei den Tragikern in Gebrauch, während die besonders bei den Virtuosen der Saiteninstrumente geübte Chromatik (zwei Halbtöne nebeneinander) schon als verderblich empfunden wurde. Immerhin darf das Nebeneinander der drei Tongeschlechter im 5. Jahrhundert der großartigen Zusammenfassung der Ordnungen in der perikleischen Baukunst verglichen werden, und wenn die jüngere Enharmonik, die man als besonders erhaben empfand, sehr bald wieder ganz verschwand, so mag daran erinnert werden, daß die „erhabene" Ordnung des Dorischen im 4. Jahrhundert gleichfalls gegenüber dem Attisch-Jonischen und „Korinthischen" zurücktrat. Freilich wäre es abwegig, die dorische Bauart als solche gerade in die Nähe des Enharmonischen bringen zu wollen — gemeinsam war beiden nur das Erhabene und Altertümliche überhaupt. Im großen und ganzen, ihrem innersten Wesen nach, gehört, wie schon gesagt, zur dorischen Ordnung z u n ä c h s t die großstufige, halbtonlose Pentatonik (Frühdorik!), später sodann auch die „natürliche" Diatonik als solche und von ihren Oktavgattungen wiederum die dorische Tonleiter. Wie die halbtonfreie Pentatonik ist die besondere frühdorische Baugestaltung stufenarm, einfach, großstufig in den Profilen, bäuerlich und streng. Die spätere siebenstufige Diatonik kennt zwar zwei Halbtöne, wurde aber nach ihrem Ethos von den Griechen stets dem (wir würden beifügen: Hoch-) Dorischen zugeordnet. Was die dorische Oktavgattung unter den übrigen, das war die Diatonik unter den Tongeschlechtern; sie allein blieb in frühchristlicher Zeit auch als die strengste und schlichteste übrig. Die dorische Oktavgattung, aufwärts gelesen unserem C-Dur entsprechend, hatte ein Ethos, von dem es heißt, daß es jenes innere Gleichgewicht erzeugt, „das allen Wechselfällen standhält, indem es den Menschen stärker macht als das Schicksal" (Sachs). Man bedenke auch, daß das Chorlied der Griechen im 6. Jahrhundert, Schöpfung eines Alkman und Stesichorus, in seiner strengen, dreigliederigen Architektonik, seinem rein vokalen, aber überpersönlich gebundenen Ausdruck ebenso dem dorisch-kretischen Kulturkreis angehörte. Der dorische Tempel und die dorische Chorlyrik entstanden ungefähr gleichzeitig und beherrschten das 6. Jahrhundert. Und wie die peloponnesische Plastik dieser Zeit, die *κούροι* und *κόραι*, mit der kretischen Statuarik zusammenhängt, so ist auch die Chorkunst in Sparta (Thaletas von Gortyn) von der kretischen Musikpflege nicht zu trennen. Dorisch ist endlich auch die Kithara und ihre besondere Stimmung. Wie sich in griechischer Kunst zuerst der geometrische Stil vom spätägäischen abhebt, wie in der späteren Vasenmalerei der Mythos mit seinen Menschen langsam über die asiatische Fabeltierwelt obsiegt, wie der Dorismus im 6. Jahr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0177
gefördert durch die DFG

hundert sich den äolischen und frühjonischen Mischformen der kleinasiatischen Griechen als das wahrhaft Hellenische gegenübergestellt, wie auch zuerst die peloponnesische Art der weicheren jonischen Manier begegnet: so kämpfen in der Musik dieses ganzen Zeitraums die einheimische, apollinische L y r a gegen den asiatischen orgiastischen A u l o s. Apollo begegnet Marsyas im Wettkampf. Terpander steht dem mythischen Sänger Olympos gegenüber. Mit der Aulos-Praxis hat man auch die Verwendung von Vierteltönen in Verbindung gebracht, die später als Enharmonik kanonisiert wurde. Sie ist vorderasiatischen Ursprungs. Auf ihre Seite stellen wir die jonische Ordnung, insbesonders die kleinasiatisch-jonische, die — ganz im Gegensatz zur Dorik — durch ihren unglaublichen Stufenreichtum, das weichlich-vielfältige des Basisprofils, ihre Unterteilungen, zarten verschleifenden Übergänge gekennzeichnet ist, daneben auch das altäolische Kapitäl sowie die Vorstufen des Korinthischen, die beide auf die orientalisierende Seite gehören. Von den Tonarten (Oktavgattungen) neigt natürlich die jonische hierher[41]). Wenn es von der jonischen (hypophrygischen) Tonart heißt, sie offenbare „seelische Unruhe, sei es, daß sie in der Erregung zum Handeln drängt, oder daß sie den lässigen Lebensgenuß fördert", so läßt sich mindestens das letztere auch vom jonischen Baustil und von kleinasiatisch-jonischer Plastik sagen.

Es ist ein schlagender Beweis für den engen stilistischen Gleichschritt von Musik und bildender Kunst dieser Periode — damit zugleich auch ein Beweis für den eigentlich archaischen Grundzug auch dieser Musik —, daß beide Künste genau in dem gleichen Zeitabschnitt, nämlich im Verlauf der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, den beispielhaften Aufstieg in den neuen Stil vollziehen. Alles, was wir von den Musikern und der Musik der Zeit wissen, weist darauf hin. Unbezweifelt haben wir in der bildenden Kunst etwa bis zum Tode des Perikles die volle Mittagshöhe des Klassischen — in der Malerei besonders scharf noch gegen das kimonische Zeitalter geschieden durch die in diesem geschichtlichen Augenblick „fällig gewordene" wahrhaft säkulare Erfindung der Licht- und Schattenmodellierung sowie einer gewissen bühnenartigen Quasi-Perspektive. An der Kunst des Phidias, Iktinos, Polyklet ließen sich in genauer Weise gewisse allgemeine Bestimmtheiten nachweisen, wie sie z. B. Wölfflin auch in seinem Buch „Die klassische Kunst" im frühen 16. Jahrhundert Italiens aufgezeigt hat, und wie sie weiter in der Musik von Gluck bis Mozart, in der Dichtung Goethes, aber auch in

[41]) Man beachte, daß in Indien, dessen Baukunst durch eine hypertrophe, an Frühjonisches erinnernde Profilierung von zartestem Stufenreichtum ausgezeichnet ist, auch die Verwendung kleinerer Tonstufen beliebt ist und zu übersteigerten Musiksystemen führt (sruti: 22 kleinste Teile der Oktave bei Bharata; vgl. R. Lachmann, a. a. O. Seite 29 ff.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0178
gefördert durch die DFG

gewissen Werken des hohen Mittelalters in Grundzügen sowohl der Gesinnung wie des formalen Verhaltens immer wiederkehren: deutlich gegen Vorstufen und Weiterentwicklungen abgegrenzt, klar auch vom Klassizistischen unterschieden (das gleichfalls in seiner wiederkehrenden Gestalt herausgearbeitet werden könnte).

Ebenso gewiß ist, daß man die Zeit etwa des peloponnesischen Krieges in der bildenden Kunst als „nachklassisch" betrachten kann: bewußtes Bewahren des erreichten Ideals einerseits (in der Plastik), andererseits aber auch (wie bei Michelangelo und den Anfängen der Spätrenaissance oder wie bei Beethoven) noch eine mächtige Ausweitung der Mittel, eine gewaltige Ausnützung der neuen Freiheit, oder auch ein Überhöhen der erreichten Idealität; Virtuosität, technische Eleganz, Manierismus stehen als Gefahren mehr oder weniger noch im Hintergrunde.

Die größten Taten dieser nachklassischen Periode scheint in Hellas kennzeichnenderweise nicht die Bildhauerei vollbracht zu haben, sondern die M a l e r e i, die auf Grund der soeben neu entdeckten Ausdrucksmittel die noch vorklassische Zeichnung des großen Polygnot endgültig hinter sich ließ. Mit den mächtigen Künstlern Zeuxis, Parrhasios, Timanthes nimmt sie etwa die Stufe ein, die in der italienischen Renaissance im Verhältnis zu Giorgione und Rafael der spätere Tizian, Correggio, Veronese erreicht haben (was für die griechische Kunst der Klassik die Entdeckung der „Skiagraphie" bedeutete, das war in der Hochrenaissance die — zur Perspektive neu hinzukommende — Helldunkelkunst, welche zusammen mit dem endgültigen Durchbruch des Moll-Dur-Dualismus und der Dreiklangsharmonik in der Musik „gezeitigt" wurde).

Die griechische Dichtung scheint genau die gleiche Stilkurve zu beschreiten. Die Tragödie als neue Kunstform des ausgehenden 6. Jahrhunderts verhält sich zur epischen und episierenden Dichtung wie die freibewegten Hochreliefs der klassischen Tempel oder die idealrealistische Freiplastik zu den flächengebundenen Reliefs und frontalstarren Statuen. Ist doch die epische Erzählform wie eine gleichmäßige Einebnung alles Figürlichen zwischen dem neutralen Reliefgrund und der unsichtbaren Vorderebene, wogegen die Selbstdarstellung des Menschen im Drama dem vollrunden freibewegten plastischen Figuralstil gemäß sein mag, der keine architektonische Nötigung mehr durchfühlen läßt, um nur dem eigenen Gesetz zu gehorchen. Innerhalb der Tragödie selber vollzieht sich dann der Übergang noch einmal — wobei besonders die Stellung des Chores und sein Bedeutungswandel kennzeichnend ist. In der vielberufenen Gesinnungs- und Stilwandlung, die sich an die Namen Äschylos, Sophokles und Euripides knüpft, haben wir die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0179
gefördert durch die
DFG

beispielhaften, als solche oft beschriebenen Schritte von der vorklassischen zur klassischen und endlich auch schon zu jener „nachklassischen" Haltung, die einen Euripides in unmittelbare Nähe der zeitgenössischen Maler und Musiker, z. B. des Timanthes oder des Kitharoden Phrynis, rückt. Haarscharf wird die klassische Situation in der Dichtung beleuchtet durch das Wort des Sophokles über den älteren Äschylos: „er tue das Rechte, aber ohne es zu wissen." Zur Klassik als Seelenhaltung gehört ein gewisses Maß von Bewußtheit — auch das zählt zu ihren zeitlosen Voraussetzungen!

Man könnte nun zunächst zweifeln, ob die Musikentwicklung, so sehr sie auch gerade der Dichtung benachbart blieb, in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts den gleichen Stilverlauf nimmt. Zwar haben wir seit der Jahrhundertmitte (Phrynis um 456, Timotheos von Milet, Philoxenos u. a.) die reichlichste Kunde über einen grundlegenden Stilwandel und ein endgültiges Verlassen der archaischen Gebundenheit. Genau wie im Tempelbau und der Bildnerei die Vorherrschaft vom dorischen an den jonisch-attischen Kreis übergegangen ist, gewinnt auch die musikalische Art von Jonien und Attika den Vorrang vor der älteren dorischen Choristik. Hauptformen werden der sog. Dithyrambus (freie pathetische Soloszenen des Singenden mit Flötenmusik, entsprechend der großen Monodie des Euripides) und der neuartige kitharodische Nomos: eine freie, musikalisch-poetische Schöpfung in mehreren kontrastierenden Sätzen — beides scheint durchaus der spätesten Figuralstufe der Parthenonmetopen oder der Malerei des Parrhasios und des Zeuxis entsprechend; oder soll man schon an die kommende Kunstweise des Skopas erinnern, wo das Solistische der vollrund erfaßten, pathetisch dramatischen Ausdrucksfigur die unpersönlichen Bindungen der alten architektonischen Art bis zum letzten Rest überwunden hatte? Wenn wir weiter hören, daß die Instrumente aufhörten, der Stimme genau zu folgen, sondern ein freies Umspielen der Hauptstimme entwickelten, so denken wir noch einmal daran, daß es die Malerei nach Polygnot war, die zum erstenmale in der Kunstgeschichte eine (wenn auch eben nicht zentrale) Perspektive und Modellierung, eine plastische und räumliche Illusion anstrebte (Apollodor). Wenn wir erfahren, daß jetzt ein Timotheos (Zeitgenosse des Skopas) die höheren Tonlagen bevorzugte, so mögen wir erwägen, daß das Archaische überall die „Tiefe" und Erdgebundenheit sucht, während seit der Klassik in ihrer ganz menschengemäßen Art durchweg eine höhere, freiere Lage gewonnen wird. Wenn der Musiker Melodik und Rhythmik erweitert, die Instrumente vergrößert (11 Saiten der Kithara), kontrastierende Sätze komponiert, plötzliche Umschwünge der Stimmung, beständigen Tonartwechsel und Modulationen liebt, so findet die Malerei jetzt genau so ihre ganz neuen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0180
gefördert durch die DFG

Möglichkeiten und bereichert die Plastik (etwa in dem Kontrastspiel von Gewand und Körper, in der reicheren „Melodik" des Gewandflusses, im Kontrapost der Haltung, in der Gegensätzlichkeit von Gruppen, Kampfszenen etc.) ihre Kunstmittel. Bei allen Vermischungen, so wenn Philoxenos den Sologesang mit dem bisher rein chorischen Dithyrambus verbindet, oder wenn Timotheos Chöre in den kitharodischen Nomos stellt, bei den vielbeachteten Modulationen auch, die in dieser Fülle etwas ganz Neues darstellten, wollen wir immer daran denken, daß der Parthenon-Tempel des Iktinos geradezu ein Musterbeispiel für Stilverbindung darstellt, daß der Architekt hier virtuos von einer Säulenordnung zur anderen hinüber „moduliert" hat. Und wenn jetzt doch gewisse (begrenzte) Koloraturen erlaubt sind, so kann man dem die größere ornamentale Fülle des attisch-jonischen Stils zwanglos zur Seite stellen. Derartige Vergleiche und Analogien, insbesondere auch der wahrhaft „neuen" Malerei und der neuen Musik, ließen sich häufen. Derselbe Zeitimpuls drückt sich morphologisch in gleicher Weise tönend und bildend aus — trotz der polaren Verschiedenheiten des Materials.

Das Seltsamste ist nur, daß alle diese Neuerungen der Tonkunst, die wir ja leider nicht so hören können wie wir die Kunstwerke sehen dürfen, von den Zeitgenossen meistens abfällig beurteilt worden sind, während die großen Maler des Jahrhundertendes und ihre in der Gesamtgeschichte der Malerei so epochemachenden Erfindungen nur hohes Lob erfahren haben (wie auch später die gewagtesten Wandlungen der Plastik, Baukunst und Malerei meist ohne Widerspruch hingenommen wurden; erst Plinius und Petronius bedauern den Verfall der Malerei). Schon 100 Jahre später klagten Plato und der Theoretiker Aristoxenos über die neue Musik der Phrynis, Timotheos, Philoxenos und den Verlust der alten. Wegen seiner Neuerungen wurde, wie uns Plutarch berichtet, Timotheos von Milet aus Sparta ausgewiesen. Die Komödiendichter bedenken die „Polyphonie", „Polychordie" und Modulation der Neuerer mit Vorwürfen, wie sie sonst nur dem ausschweifendsten Barock, der wildesten Verfallskunst, gespendet zu werden pflegen. Plato sieht eine große Gefahr darin, daß die uralte Ethoslehre der Musik zugrundeging; wirklich sahen wir ja bereits, vor allem mit dem Vordringen der virtuosen Instrumentalmusik, theoretisch und praktisch einen l'art pour l'art-Standpunkt der Musik um sich greifen, genau wie die bildende Kunst auf „kosmische" Bindungen ganz Verzicht leistete und zum ästhetischen Selbstzweck wurde.

Curt Sachs meint, daß man schon von diesem Zeitpunkt an von einem „Barock" der Musik sprechen könne. Das würde den Parallelismus mit bildender Kunst und Dichtung bis zu einem gewissen Grade aufheben, denn in diesen haben wir noch während des ganzen 4. Jahr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0181
gefördert durch die DFG

hunderts höchstens eine Ausbreitung des Nachklassischen, und erst der Hellenismus löst die entschieden „barocken“ Kräfte aus. Wir wären gezwungen, da uns von musikalischen „Klassikern“ in der Musik, also von Meistern, die die neuen Errungenschaften in so maßvoller und edler Weise benutzt haben wie die Alkamenes, Kephisodot, Apollodor und der große Linearist Parrhasios, nichts berichtet wird, in der Musik eine Art von „Archäobarock“ anzunehmen[42]), d. h. eine letzte Weiterbildung, die aber die alten (magisch, kultisch, kosmisch bedingten, auch in einer entsprechenden Seelenhaltung gegründeten) Bindungen beibehält. Von solchem Beibehalten war jedoch bei den musikalischen Neuerungen anscheinend nicht die Rede! Obgleich wir bestimmt keine hinreichende Vorstellung von der Musik der Timotheosepoche haben, spricht darum doch vieles grundsätzlich dafür, die absprechenden Urteile über die Tonkunst mindestens dieser, sonst so „klassischen“ Zeit doch auf das Konto einer etwas einseitig konservativen Abwehr zu setzen. Aristoteles hat ja auch den Timotheos und Phrynis verteidigt, und die Enharmonik, deren Verlust von den Konservativen später so bedauert wurde, blühte gerade in der Tragödie des Sophokles und Euripides. Man bedenke, daß auch gegen die Klassiker des 18. Jahrhunderts, mindestens gegen ihre Wegbereiter (die Mannheimer z. B.) von seiten der Rameau-Generation kritische Bedenken genug laut geworden sind. Wenn im Unterschied zu diesem Übergang, wo sich Verneinung mit Anerkennung mischte, gegenüber den Neubildungen griechischer Musik die bejahenden Urteile immerhin zurückzutreten scheinen, so mag ins Gewicht fallen, daß die Belange der Musik aus gewissen z. T. außermusikalischen Gründen besonders schwer genommen wurden. Während die griechische Plastik nach Abstreifung der kosmomorphen Bindungen sich doch in der Kalokagathie des Menschenleibes sogleich ein neues faßbares Gesetz zu geben wußte, konnte man für die Musik, nachdem sie den gleichen Schritt getan, doch größere Gefahren befürchten. Für sie mochte der Rückgriff auf den „Menschen“ weniger ein neues sinnliches Maß abgeben als den sofortigen Beginn der Willkür befürchten lassen mit allen ihren ethischen Folgeerscheinungen. Das liegt an der Unsichtbarkeit, „Innerlichkeit“ der Tonkunst, die darum leichter ins bloß Subjektivistische abgleiten mag, als die Künste des Sichtbaren und Tastbaren. Es waren Philosophen und Theoretiker, die den Tadel aussprachen, weniger anscheinend die Fachmusiker selbst. Es war ein tiefer, befürchtender Instinkt selbst gegenüber einer Musik, die an sich als Stilstufe nicht weniger klassisch sein mochte als die anderen Künste, die aber bedrohter erschien und von deren Weiterentwicklung, wie man glaubte, viel mehr abhing!

---

[42]) Vgl. Anmerkung 35.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0182
gefördert durch die DFG

Ob man von den kritischen Musikberichten jener s p ä t e r e n Jahrhunderte, die auch in der bildenden Kunst und Dichtung schon typisch Barockes gebracht haben, gleichfalls manches abziehen muß, ob es sich hier um die geläufige Verwechslung von Barock und „Verfall' handelt, die wir soeben erst selber überwunden (wenn nicht gar überkompensiert) haben, ist eine a n d e r e Frage. Ein Dichter wie Ovid hat für die alexandrinische Musik nur Lob, aber damals mochte das Wissen um die ethische Verantwortung der Musikübung, dieses feinsten Gradmessers und Regulators der inneren „Gesundheit", längst erloschen sein. Indessen dürfen wir hier die Wertfrage von der Stilfrage abtrennen. Formalstilistisch weist alles darauf hin, daß die Entwicklung im ganzen durchaus der bildnerischen, dichterischen, überhaupt der gesamtgeistigen Linie des Hellenismus und späteren Römertums parallel gelaufen ist (natürlich nur in großen Zügen, denn einen ins einzelne gehenden Entwicklungsvergleich in bestimmten historischen Momenten verbietet uns der fast gänzliche Mangel an direkten musikalischen Zeugnissen). Das zunehmende Virtuosentum, aber auch das Liebhaberwesen, die ständige Vergrößerung der Instrumente, des Orchesters und der Chöre, die viel genannte und getadelte Chromatik (mit ihren zwei Halbtonschritten nacheinander so weichlich, wie die manierierten Proportionen und schmelzenden Übergänge der Praxiteles-Nachfolge), das Betonen des Technischen, Unpersönlichen, Materiellen, das Überhandnehmen der Musiktheorie und Musikwissenschaft: alles das sind vielleicht die Schattenseiten einer gesetzmäßigen und zwangsläufigen Fortbildung, zu denen auch, rein künstlerisch betrachtet, Licht gehört haben mag, — Licht, von dem wir jedoch nichts wissen können[43]).

Kennzeichnend ist auch, daß „pünktlich" im Sinne dieser typischen Periodizität jetzt a r c h a i s t i s c h e oder k l a s s i z i s t i s c h e Neigungen auftreten. Die delphischen Hymnen scheinen, wie alles Hieratische auch in der bildenden Kunst, immer altertümlich geblieben zu sein; vielleicht

---

[43]) Curt Sachs will in der Musik schon des 4. Jahrhunderts nur „Verfall", in der bildenden Kunst desselben Zeitraums dagegen „Aufschwung" sehen — dies zur Bestätigung seiner wiederholt ausgeführten (von anderer Seite bestrittenen) Theorie, daß musikalischer Verfall und bildnerischer Aufschwung fast immer zusammentreffen. Auch wir erkennen eine Wechselwirkung „plastischer" und musikalischer Kräfte: dem entwickelten offenbaren Wesen der Plastik in der Antike entspricht das geheimnisvolle Keimstadium der Musik im gleichen Zeitraum. Aber hier handelt es sich nicht um Werturteile, nicht um Verfall oder Aufschwung, sondern um verschiedene Entfaltungsstufen! — Für das 4. Jahrhundert im besonderen (und seine Nachfolge) ist es unmöglich, von einem besonderen „Aufschwung" der bild. Kunst zu sprechen: im Sinne des „Ethos" (also nicht der ästhetischen Qualität) bedeutet die Kunst dieser nachklassischen Periode genau so sehr einen „Verfall" wie das von der Musik behauptet werden konnte. Nur daß man den Verfall solcher mehr materiellen Künste nicht so tragisch nahm.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0183
gefördert durch die DFG

ist auch das Pindarfragment archaistisch, nicht archaisch. Und der berühmte Mesomedes-Hymnus (2. Jahrhundert n. Chr.) ist ein Zeugnis der klassizistischen Neigungen in derselben Zeit, die auch bildnerisch für ihre klassizistischen Erneuerungsbemühungen bekannt ist.

Im ganzen darf angenommen werden, daß auch im Verfall der spätantiken Musik in ähnlicher Weise ein neuer Zukunftskeim wach wurde, wie das längst in der bildenden Kunst nachgewiesen ist. Die Ambrosianik und spätere Gregorianik speist sich zum Teil aus syrisch-asiatischen Quellen, genau wie die altchristliche Basilika sich aus solchen ableitet. Genau wie diese stellt sie (als streng einstimmig gegenüber der Heterophonie des hellenistischen und römischen Barocks, aber auch in manchen anderen Beziehungen) eine Rückbildung dar, ein Abbauergebnis. Rückbildung aber und Abbau enthalten zugleich die Anlage zu neuer Sinngebung, neuer Entfaltung auf anderer Ebene. Doch diese Parallelen gehören schon nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung.

III.

Das Unvergleichbare

Wir haben Gemeinsamkeiten, einheitliche Ursprünge, ähnliche Wirkungen in der musikalischen und plastischen Stilsprache der Antike aufgezeigt. Plastisches und musikalisches Schaffen haben, so sahen wir, in vergleichbaren Eigenschaften am Wesen des Griechentums und an dem Zeitimpuls teil, der sich durch dieses verwirklicht. Auch entwickeln sie sich „Schulter an Schulter“, nach gleichem rhythmischen Stilgesetz. Aber schon mit und in diesen Ausführungen kündigte sich immer deutlicher an, was zugleich die zwei Ausdrucksgebiete trennt, was beiden eine so verschiedene Rolle, einen so unterschiedlichen Rang im Leben der Griechen zuweist.

Während das Griechentum sich im Plastischen erfüllt, bleibt die Musik trotz ihrer parallelen Entwicklung auf einer verhältnismäßig tieferen, d. h. den Anfängen näheren Ebene. Wie wir in unserem ersten Kapitel ausgeführt haben, bedeutete die pythagoreische Zahlenlehre der Musik zugleich eine Unterordnung dieser Kunst unter die Verhältnisse des Meßbar-Sichtbaren, wie sie zu allererst im Kosmos, sodann auch im Anthropos sinnfällig wurden. In gewissem Sinne stand die tastbar-meßbare Sichtbarkeit des Instruments selbst der (rein kosmischen) Maßzahl näher als die Hörbarkeit der von ihm hervorgebrachten „Harmoniai“. Das Instrument als solches ist ein Werk der bildenden Kunst wie der Tempel oder die Kanon-Statue, und wird wie diese proportioniert. Etwas von solcher Unterordnung mag sogar der temperierten Musik der späteren Zeiten geblieben sein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0184
gefördert durch die DFG

Plastische Gestalt, dem Tast- und Augensinn zugeordnet und in sinnlich greifbarem Stoffe begrenzt: das bleibt die Domäne der antiken, graeco-romanischen Kultur. Das Musikalische, der Innerlichkeit und dem „Ohrenmaß" gehörig, in dem geistartigen Luftreich der Töne sich formend, mußte sich bei den Griechen noch bescheiden, so wunderbar auch das Hören des Intervalls — wenigstens auf dem Monochord — die „reine Zahl" der Proportionen zu bestätigen schien.

Daß die bildende Kunst im Griechentum sich vollständiger erfüllte als die Musik, läßt sich noch durch eine andere Überlegung nachweisen. In dem Zahlenhimmel der Pythagoreer hatten wir ein großes, übergeordnet Gemeinsames für musikalische und bildnerische Künste. Aber das Griechentum hat doch in ungefähr derselben Zeit noch eine andere Harmonieauffassung hervorgebracht, die des Heraklit. Sein qualitativ-dynamischer Harmoniebegriff steht demjenigen der Pythagoreer und seiner quantitativ-arithmetisch bestimmten Art ziemlich schroff gegenüber. Die Zahl spielt hier keine Rolle: Harmonie besteht nicht in Maßverhältnissen (also in der Beziehung von ruhenden Teilen zueinander), sondern sie beruht auf Gegensätzen. Harmonie ist ein Spannungszustand, ein Kräfteausgleich. Wenn wir hören, daß auf entgegengesetzter Spannung (*παλίντονος ἁρμονίη*) die Harmonie der Welt beruhe, wie die der Leyer oder des Bogens, oder wenn von dem Sich-Stützen des Gegeneinanderstrebenden (*ἀντίξουν συμφέρον*) die Rede ist, so nimmt der griechische Tempel gewiß auch an dieser Art von kosmischer Harmonie teil, und zwar durch sein konstruktives Verhältnis von Stütze und Last, Säule und Gebälk. Noch eigentlicher verwirklicht der spätantike Gewölbebau das Prinzip der entgegengesetzten Spannung. Nicht anders ist es auch mit dem Bildner Pythagoras, der die Frontalität überwand, oder mit Polyklet, der seine Harmonien nicht nur durch die Verhältnisse seiner Teile, sondern auch durch die „entgegengesetzte Spannung" des Kontrapostos erzielte. Kontrapost aber ist die eigentümlichste Erfindung der griechischen Menschendarstellung, in der Plastik für die Mitte des 5. Jahrhunderts etwas schlechthin neues, wie die Skiagraphie und die Ansätze zur „Perspektive". Die antike Musik dagegen scheint für solche Zustände kein Gleichnis zu liefern, wie sie ja überhaupt in der jonischen Naturphilosophie, verglichen mit ihrer Bedeutung im orphisch-pythagoreischen Kreis, eine geringere Rolle spielte. Das Wenige, was bei Heraklit von musikalischer Harmonie zu lesen ist — daß sie in dem „Gegensatz hoher und tiefer Töne beruhe" —, erfaßt wohl die Kontrastspannung als ein Hauptmerkmal des Melodischen innerhalb der allein gegebenen Einstimmigkeit. Im ganzen aber „paßt" der herakliteische Harmoniebegriff weit mehr auf die Baukunst als auf die Tonkunst des Altertums. Die Musik konnte ihm nach allen ihren Möglichkeiten erst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0185
gefördert durch die DFG

entgegenkommen am Ende der Renaissance, die gleichzeitig die volle Ausbildung des harmonischen Satzes eingeleitet hatte. Der dissonante Akkord (Monteverdis Septimenakkord) ist geladen mit widerstrebenden Kräften, denen dann die konsonante Auflösung folgt. Es mag nicht zufällig sein, daß wir angesichts des herakliteischen Harmoniebegriffs sogleich auch an die spätantiken Gewölbebauten dachten, die ja unserem neuzeitlichen Barock oft nahe zu kommen scheinen. In der Epoche, mit der wir uns beschäftigen, hatten allein die tast- und augensinnlichen Künste, die bildenden Künste, Teil am Ausdruck jener besonderen Wesensseite des Wirklichen, welche Heraklit erfaßte. Darum nahmen ja auch die bildenden Künste so vieles, die Musik so wenig von späteren Entwicklungen vorweg!

Der Musik stand noch das Meiste bevor. Jedesmal, wenn die bildende Kunst der Antike (die Ordnungen, die Ornamentik, die Plastik mit ihren „Symmetrien", ihrer „Schönheit") erneut zum Vorbild genommen wurde und eine „Renaissance" erfuhr, mochte wohl das wiederbelebte Vorbild auch in der Musik gewisse programmatische Neubildungen anregen, aber diese beruhten meist nur auf Mißverständnissen und führten zu höchst unantiken Ergebnissen. In ihren Mitteln, ihrer Sprache rückte die Musik nur immer weiter ab von der „vorbildlichen" Antike.

Die karolingische Renaissance begegnete sich mit den Anfängen der Mehrstimmigkeit (organum), die sogenannte Protorenaissance in Italien und Frankreich traf mit der schon entwickelten Motettenkontrapunktik der „ars antiqua" zusammen, das 15. und 16. Jahrhundert, die eigentliche Renaissance, brachte jenen endgültigen Durchbruch des Moll-Durdualismus und der Dreiklangsharmonik: also mit dem Abbau der Kirchentonarten gerade eine A b k e h r von der Antike, die viel grundsätzlicher war, als gewisse humanistische Musikexperimente, von denen das Musikdrama der Florentiner camerata schleunigst zur Arienoper entartete. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts mit ihrem bildnerischen Klassizismus zeitigte in der klassischen Musik jene homophone, harmonisch begleitete Einstimmigkeit, die mit der Monodie der Antike so wenig zu tun hat wie mit ihrer Heterophonie — was auch von dem Gesang der Gluckschen Reformoper gilt, die vom antiken Musikdrama fraglos durch einen noch viel tieferen Abgrund getrennt ist, als die Kluft, die etwa von Schadow zu der antiken Plastik und von Gilly zur griechischen Baukunst sich öffnet.

Allerdings gilt der Vorsprung der bildenden Künste, der es — jedenfalls auf den ersten Blick — höchstens nur noch zu „Renaissancen" kommen ließ, weniger von denen, die wir hier einmal die musikähnlichen nennen wollen, als vor allem von dem eigentlich p l a s t i s c h e n Teil.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0186
gefördert durch die DFG

Nur er hält jenen großen Abstand gegenüber der Entfaltungsebene der Musik. Eben das ist bezeichnend für die besonderen Aufgaben und Möglichkeiten der Künste. Man pflegt im allgemeinen die Baukunst der Musik zu vergleichen. In Wirklichkeit steht die Malerei der Tonkunst viel näher, ganz einfach weil sie (als zweidimensional und viel mehr auf die ergänzende innere Vorstellungskraft des Menschen angewiesen) selbst in diesem Sinne „innerlicher" anmutet als die plastisch-haptischen Künste, wozu noch die besondere Wahlverwandtschaft des Farbigen mit den Tonqualitäten kommt. Auch das, was als die eigentliche Raumgestaltung und Raumbeziehung, als stoffauflösender Trieb in der Baukunst gelten kann, ist der Musik schon ähnlicher als die im engeren Sinne plastischen, haptischen (füllend-gestaltenden) Teile. Es nimmt darum auch ein wenig mehr an dem Sonderschicksal der Musik teil. Wenn man einmal gänzlich von der Differenz der Zwecke und Aufgaben, der Sujets, absieht, wenn man die Dinge auf ihre abstrakte Stilstufe hin betrachtet, so erscheint der stilistische Abstand der Pergamonskulptur von den Werken der Barockbildhauer Puget oder Schlüter viel geringer als die Kluft, welche z. B. das Alexandermosaik von Rubens, pompejanische Wandmalerei von Rembrandt trennt. Die Baukunst hält etwa die Mitte. Der Abstand der Caracallathermen von St. Michael in München ist nicht so groß wie der Entwicklungssprung in der Malerei; aber die christliche Architektur hat im ganzen immerhin mehr Neues gebracht als die Plastik. Die Steinskulpturen des Mittelalters zeigen gegenüber der Antike im Hinblick auf den klassischen Stil entschieden weniger Eigenes als die Baukunst dieser Jahrhunderte. Was sie unterscheidet, ist eigentlich gegenüber der Idee und den Möglichkeiten des Plastischen überhaupt mehr ein Negatives: indem sie sich auflösen in den unendlichen Raum, indem sie „ergriffen" von ihm sind, verlieren sie an Substanz und Standfestigkeit. Wo Plastik überhaupt ganz zu sich selbst kommt, nähert sie sich der Antike „wie von selbst". Restaurierungen und Ergänzungen antiker Bildwerke seit der Renaissance sind bisweilen von den antiken Teilen kaum zu unterscheiden. Im Kirchenbau dagegen verwirklicht sich, durch die christliche Unendlichkeitsbeziehung und Raumsymbolik, doch auch ein positiv Neues und Anderes, was auch dann nicht verloren ging, als die Baukunst äußerlich wieder den ganzen antiken Formenbestand aufgenommen hatte.

Schon die Spätrenaissance und der Frühbarock in Italien lösten die „schönen" Verhältnisse der baulichen Einzelteile zueinander, wie sie in wohlklingendem Analogiesystem einheitlich durch das Ganze gegangen waren, an vielen Stellen zugunsten von Spannungen und Ballungen, Mißverhältnissen auf; erst in der Ganzheit wird unter Einbeziehung der Licht- und Schattenverteilung eine Harmonie wiederherge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0187
gefördert durch die DFG

stellt. Dies geschah in einer Zeit, die in der Musik jene neue harmonische Logik zeitigte, von der wir sprachen. In beiden Fällen wirkt ein „Gesetz der wiederhergestellten Einheit". Es fragt sich, ob die Antike trotz jener „herakliteischen" Spannungs-Harmonie dies architektonische Dissonanzprinzip schon in solchem Maße durchgeführt hat. Auch in ihrer Raumbildung, die jedenfalls die verwickelte Gewölbemathematik des 18. Jahrhunderts nicht ahnte, fehlte wohl jene Weise der gegensätzlichen Raumfolge, jene — fast möchte man sagen triumphal kadenzierende — Raumsteigerung, wie sie etwa unsere (von Schatten- und Lichtabfolge unterstützten) Jesuitenkirchen pflegen, die mit pomphafter Fassaden- und Portalbildung anfangend durch spannende Raumkontraste hindurch wieder in einer ebenso pomphaften Altarwand abschließen. Vielleicht haben wir in solchen und ähnlichen finalistischen Bewegungswirkungen jenen „Rest", den die antike Baukunst auch in ihrem verblüffendsten Barock noch nicht erreichte.

Wie dem aber auch sei: was bis zu einem gewissen Grade von der Raumgestaltung der Baukunst, was von der gesamten Malerei schon in stärkerem Maße gilt, das trifft auf die Musik, die dem Plastischen polar entgegengesetzte, vom Leiblichen am meisten abgekehrte, wahrhaft „innerliche" Ausdrucksform des Menschen, im höchsten Grade zu. Das Wenige, was wir uns von der antiken Musik auch in ihrem barocksten Stadium einigermaßen vergegenwärtigen können, ist von Händel wie von Richard Wagner durch einen schier unübersehbaren Abstand getrennt. Während die Plastik und das, was in der Baukunst eigentlich plastisch war, schon ihre glücklichste Weltstunde erfuhren, durfte die antike Tonkunst die ungeheuren Entfaltungsformen, die die Zukunft der Musik gebracht hat, höchstens der Möglichkeit nach andeuten.

Ein großer Teil dessen, was für uns den Begriff der Musik ausmacht, war der antiken Tonkunst verschlossen. Wir erinnern uns der erwähnten, angeblich „akustischen" Bauverfahren der Griechen, deren Verhältnisse sich uns nachträglich als dem Dreiklang gemäß herausstellten. Sind die Vermutungen Eichhorns richtig, dann könnte man mit einiger Kühnheit sagen, daß die antike Baukunst um 500 bereits Proportionen erfüllte, deren musikalische Entsprechung erst rund 2000 Jahre später Gestalt gewann! Auch der Goldene Schnitt, den die Antike bereits in Polyklets Kanon am Menschen hervorhob, und der in der späteren Architektur von Hellas und Rom so stark erscheint, findet sein musikalisches Gegenstück erst im gleichen viel späteren Zeitraum — wenn anders die mathematische Beziehung von Goldenem Schnitt und Terzproblem richtig gesehen ist[44]). Insofern aber Terz und Sexte in der Intervall-

[44]) Vgl. Bösenberg, Harmoniegefühl und goldener Schnitt, sowie Hans Kayser, a. a. O. Seite 111. — Bei dieser Gelegenheit sei noch auf die mannigfachen „musi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0188
gefördert durch die DFG

Lehre der Hellenen doch schon theoretisch eine Rechtfertigung finden mochten, insofern noch manches unserer neuzeitlichen Musik hier doch schon vorgedacht war, könnte man an dieser Stelle wiederholen, daß, was in der bildenden Kunst längst „actu" gegeben war, in der Tonkunst nur eben „potentia" sich ankündigte.

Ein Kunstmittel, welches in der antiken Architektur eine ungeheure Rolle spielte, das Gesetz der Analogie [45]) (Wiederholung des Gleichen oder Ähnlichen, Durchführung derselben Proportion in verschiedenen Teilen desselben Werkes), hat in der antiken Musik, mag auch mit Wiederholungen gleicher Melodieteile gerechnet werden, nicht annähernd die Entsprechung, welche sie später einmal in der Tonkunst entwickeln sollte; es sei nur an das Kunstmittel der Imitation (verschiedene Stimmen ahmen die gleiche Phrase nach) und der Sequenz erinnert, wo dieselbe Stimme eine Tonfolge auf verschiedenen Stufen sich wiederholen läßt: beide erscheinen in der harmonischen Musik seit Ende des Mittelalters geradezu innerlich zusammengehörig mit der neu aus dem Altertum erweckten Architekturgliederung und der „concinnitas" ihrer ähnlichen Figuren und Verhältnisse.

So wie sie war, konnte sich die antike Musik auch weniger deutlich als die bildenden Künste aus dem Bann des vorderasiatischen Morgenlandes ablösen. „Kein Instrument entsteht auf hellenischem Boden" (Sachs). Während der Abstand der griechischen Baukunst und Plastik von der ägyptischen und vorderasiatischen frühzeitig als eine drastische Befreiung erscheint, ist ja für die griechische Tonkunst gerade das Festhalten an der babylonisch-astralen Sinnbilderwelt (Tonarten und Planeten) und an dem vielleicht bei den Ägyptern vorgebildeten Ethosgedanken, ist auch die weit größere Abhängigkeit vom religiös-magischen Brauchtum auf lange Zeit hin bindend. Man begreift darum die verlorene griechische Musik heute immer noch am leichtesten aus dem noch lebendigen orientalischen Tonwesen. Wie könnte man das von der bildenden Kunst der Griechen sagen, selbst den Ägyptern gegenüber, denen sie doch manches verdankt! Mit der gesamten Tonkunst des Ostens und der Naturvölker hat griechische Musik außer dem gesamtantiken Tetrachordsystem und den pentatonischen Anfängen auch das gemeinsam, was wir hier einmal mit einer ungewöhnlichen Wortbildung als „Naturismus" bezeichnen wollen: jene allgemeine Unabgelöstheit vom Naturgegebenen, die sich z. B. darin kennzeichnet, daß die Tonleiter und im ganzen auch die Melodieführung bei den Griechen noch eine abfallende, sinkende geblieben ist. Griechische Tonleitern muß man von oben

---

kalischen Erinnerungen" in der Geometrie verwiesen (z. B. harmonisches Bündel, harmonische Teilung); vgl. dazu Thimus, a. a. O. Seite 197 ff., sowie Kayser, Seite 119.

[45]) Über die *ἀναλογίαι* vgl. Vitruv, de arch., passim.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0189
gefördert durch die DFG

nach unten lesen; erst mit der Spätantike und mit dem Christentum wird das anders, siegte ein gegen die „Naturbequemlichkeit“ gerichteter, geistig-willenshafter Antrieb, der allmählich auch die Melodieführung (mit ihrem primitiven „schluchzer“haften Absinken am Schluß) ergreifen sollte. Solchem musikalischen Verhalten gegenüber müssen wir schon in der Anlage und Durchbildung der griechischen Tempelbaukunst und erst recht der späten Ingenieurbauten eine weit stärkere Abkehr des freien konstruktiven Willens vom Naturgegebenen erkennen. Zwar hatte auch dieser Bauwille innerhalb der Antike noch seine schicksalhaften Grenzen, wie ja schon unser Blick auf die Gotik und das neuzeitliche Barock erkennen ließ. Irgendwie hat andererseits, wie wir schon festgestellt haben, auch die griechische Musik den Perserkrieg des abendländischen Geistes mitgemacht, der nun einmal die Tat des hellenischen Volkes schlechthin ausmacht. Aber dieser Anteil war doch nicht so leicht zu bestimmen wie der der bildenden Künste, und entscheidend schien dabei weniger die Praxis als die Theorie, mit der sich die griechische Musik als bewußte Leistung strenger gegen die vorderasiatische Ausübung absetzte, und ohne die die gesamte mittelalterliche Musiklehre so wenig denkbar wäre wie die Baukunst seit 1400 ohne den Vitruv.

Alle diese Überlegungen besagen freilich gar nichts gegen die (schon hinlänglich von uns hervorgehobene) Bedeutung der Musik für das äußere und innere griechische Leben. Im Gegenteil! Eben weil sie sich in der Praxis doch weit weniger vorwagte als die „Plastik“, weil die Ausübung der Tonkunst dem Menschen des Altertums etwas im Verhältnis zur Bildkunst gewissermaßen Feierlich-Rückständiges bleiben mußte, eben darum war ihre magisch-suggestive Kraftwirkung auf das Unbewußte viel stärker. Dem asiatischen (dionysischen) Urgrund des Griechentums war die Musik, trotzdem sie in ihren Grenzen auch eine apollinische Seite entwickelte, im ganzen näher geblieben als die plastischen Künste. Sie fiel auch am Ende der Entwicklung leichter in ihn zurück, mindestens für eine Wegstrecke, wobei wir weniger an die syrischen Einflüsse im Kirchengesang denken als an das Wiederdurchschimmern primitiver Systeme (Pentatonik) in frühchristlicher Zeit. Ganz anders die bildenden Künste, die vielmehr seit dem Hellenismus mit ihrem Formwillen ihrerseits das Orientalische erfaßten und umdeuteten. Eben wegen dieser mehr passiven Haltung war die Musik gefährdeter und „gefährlicher“. Mit Mitteln, die im Verhältnis zu unserer Zeit immer bescheiden und einschichtig blieben, hat sie erregender gewirkt, als es die doch für unsere Empfindung zu letzter Virtuosität ausgewickelte Formensprache der Laokoonperiode wahrscheinlich getan hat. Jene uns Heutigen so schwer verständliche Lehre von der sittlich festigenden oder verderblichen Seelenwirkung der Tonhöhen und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0190
gefördert durch die DFG

— im Zusammenhang damit — der verschiedenen Tonweisen und Tonarten, jener von Plato her bekannte hohe Glaube an ihre staatlich-erzieherische Bedeutung, die jede Erweiterung und Änderung der Mittel als höchst folgenschwer und bedenklich erscheinen ließ: alles hängt in Hellas, in Ägypten wie im wahlverwandten Altchina mit diesem heilig-embryonalen Zauber zusammen, welcher erst zu brechen begann, „als blaue Flüge wehten vom Grabesgrünen und vom sichren Heile". So verstehen wir noch einmal, daß für Plato Philosophieren ein „höchstes Musizieren" bedeutete, daß später unter den sieben freien Künsten des Marcianus Capella wohl die Musik zu finden ist, keineswegs aber eine der bildenden Künste. Malen und Bildhauen erfassen nicht die Urbilder selbst, sondern nur ihre Schatten; die Musik, weil der heiligen Zahlen teilhaftig, glaubte man dem Absoluten so nahe wie das mathematische und philosophische Erkennen. Bauen und Bilden sind dem Handwerker, dem Banausen nahe; Architektur und Plastik können von Sklaven mindestens ausgeführt werden und haben es immer mit gemeiner Handarbeit im gemeinen stofflichen Material zu tun. Sie sind keine „ars liberalis", also eigentlich eines Freien, eines Edlen nicht würdig; vielleicht darum, wie J. Burckhardt hervorhebt, von Theorie und kritischer Ästhetik ziemlich verschont: gerade darum aber auch im anderen Sinne so viel „freier" als die hochwürdige, vielfältig gebundene Kunst der Musik! Einen Phidias konnte man verklagen, weil er angeblich Gold veruntreut hatte; niemand wäre auf den Gedanken gekommen, ihn etwa zu belangen wie den Timotheos wegen künstlerischer Neuerungen. Und die Bildhauer-Konkurrenzen des späteren Altertums lassen sich nicht mit den Agonen vergleichen, die die Musiker und Dichter neben den Athleten bei den geheiligten Festen auskämpfen durften.

Noch einmal: solange das Plastische gleichsam auf seinem Gipfel war, in einer ihm gemäßen Bewußtseinsschicht sich soweit entfalten konnte, daß spätere Überbietungen nur auf Kosten des Plastischen an sich gehen konnten: so lange konnte die Musik als Ausdruck einer ganz anderen Seelenschicht nicht über eine gewisse, bei aller „Kunst" doch naturnahe Entwicklungsstufe hinauskommen. Wir ahnen, mit welchen Opfern die Hochblüte und Selbstherrlichkeit der Musik in späteren nachantiken Zeitläuften erkauft worden ist. Der langsame Abbau der plastischen Kräfte (ein Prozeß von Jahrtausenden) machte langsam die Musik f r e i. Die Tonkunst vollführte im ganzen Altertum ihre Stilkurve innerhalb viel beschränkterer Grenzen als die plastischen Künste, und wenn plastische Baukunst und Bildnerei des Hellenismus und zum Teil auch des späteren Römertums eine Stufe erreichten, die sich auch im Vergleich mit der Spätgotik und der Epoche des 17. Jahrhunderts schon als eine Art von „Barock" ausweist, so kann gegenüber dem, was die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0191
gefördert durch die DFG

Zeitgenossen etwa an hellenistischer und römischer Musik schon als übermäßige, ethisch verwilderte Späterscheinung empfanden, doch nur von einer Entwicklungsstufe die Rede sein, welche im Verhältnis zur Musik unserer abendländischen Neuzeit immer noch als sehr frühzeitlich erscheinen würde. So etwa wie ein chinesisches Gemälde des 18. Jahrhunderts selbst im Vergleich zu unserem, zeitlich viel früheren van Eyck, der uns doch selbst archaisch anmutet, noch höchst altertümlich wirkt.

„Die Musik der Griechen schwang immer nur am Rande; sie war nie frei genug, etwas Selbständiges auszudrücken“[46]). Diese Stimme aus der geistigen Gegend Stefan Georges scheint uns, trotzdem die Worte verneinend klingen, der besonderen Wesensart antiker Tonkunst näher zu kommen als Nietzsche, der, wenn er die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik verkündete, mit diesem Primat doch mehr wagnerianisch als antik gedacht haben dürfte. Auch den orphischen Traum, es habe die Musik mit ihrem Zauber gleichsam den Tempel errichtet, mußten wir ernüchtern. Die Musik war nicht „früher“ als die Kunst. Sie empfing nur mit ihr zusammen den Auftrag der himmlischen Harmonie. Weil aber das Auge älter ist als das Ohr[47]), ward die Harmonie für das Schauen z u e r s t verwirklicht. Sie ganz für das irdische Hören zu vollenden, brauchte es noch Jahrtausende. Musik war bei den Griechen Knospe, nicht Frucht.

---

[46]) Erich Wolff, a. a. O. Seite 45.

[47]) Eine nähere Begründung dieses Gedankens, der vielleicht auch in der embryonalen Entwicklung eine Stütze findet, kann hier nicht gegeben werden. Angedeutet sei nur, wie die moderne exakte Traumforschung feststellt, daß im Traum die Erlebnisse der Seh- und Tastsphäre diejenigen des Hörens bei weitem überwiegen. (Hoche beobachtet die letzteren nur in 6 bis 7% der Träume.) Daß aber der Traum ä l t e r e Schichten der seelischen Struktur bewahrt, mithin auch in solchen „Prioritätsfragen“ ein gewichtiges Wort mitzureden hat, dürfte niemand bezweifeln.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0192
gefördert durch die
DFG

Bemerkungen

August Schmarsow zum Gedächtnis

Von

Johannes Jahn

Am 19. Januar starb in Baden-Baden August Schmarsow im Alter von fast 83 Jahren. Damit hat ein Gelehrtenleben sein Ende gefunden, wie es in so universalistischer Entfaltung von jüngeren Generationen im allgemeinen nicht mehr gelebt wird. Denn Schmarsow hat das Ganze seiner Wissenschaft in sich getragen, soweit das einem Menschen möglich ist. Das bedeutet nicht nur umfassendes Tatsachenwissen und umfassende Tatsachenforschung, sondern immer wieder vollzogene Besinnung auf die Grundlagen dieser Wissenschaft, immer neues Durchdenken dessen, was Kunst ist und wie und nach welchen Gesetzen diese Uranlage des Menschen sich zu Werken formt. Mag vielem, was er sich so erarbeitet hat, allgemeine Anerkennung versagt geblieben sein — daß er zu den führenden Persönlichkeiten der neueren deutschen Kunstwissenschaft gehörte, wird ihm nicht bestritten werden können.

Väterlicherseits aus dem Geschlecht der Hohenzollern stammend, ist Schmarsow am 26. Mai 1853 in Schildfeld in Mecklenburg geboren. Bereits als Rostocker Gymnasiast drang er in die Welt Jakob Burckhardts ein und beschloß, bei ihm Kunst- und Kulturgeschichte zu studieren. Äußere Umstände haben das verhindert, und so ist sein eigentlicher Lehrer in der Kunstgeschichte Carl Justi in Bonn geworden, der Meister der auf umfassendem geistes- und kulturgeschichtlichem Hintergrund aufgebauten Monographie. Doch hat Schmarsow nicht bei ihm, sondern bei dem Positivisten Ernst Laas in Straßburg promoviert mit einer philosophischen Arbeit über „Leibniz und Schottelius“ (1877). Nach eigener Aussage Schmarsows hat Laas die tiefste Wirkung auf die wissenschaftliche Organisation seines geistigen Lebens ausgeübt. Die durch Justis Vermittlung 1878 erfolgte Berufung als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an das Berliner Kupferstichkabinett bedeutete endgültige Gewinnung Schmarsows für die Kunstwissenschaft. 1881 folgte die Habilitation in Göttingen, 1885 ging er nach Breslau und unternahm von hier aus den zunächst fehlgeschlagenen Versuch, ein kunsthistorisches Institut in Florenz zu gründen, dessen schließliches Zustandekommen also durchaus seiner Initiative verdankt wird. 1893 kam der Ruf auf den Leipziger Lehrstuhl als Nachfolger von Hubert Janitschek. 26 Jahre lang hat Schmarsow hier gewirkt und eine Reihe bedeutender Schüler ausgebildet. Seit seiner 1919 erfolgten Emeritierung führte er ein unruhiges Wanderleben in Deutschland und Italien und ließ sich endlich in Baden-Baden nieder. Die Feder aus der Hand zu legen, vermochte er nicht, und noch im vorigen Jahr ist eine letzte kleine Abhandlung von ihm in dieser Zeitschrift erschienen.

Sein erstes großes Werk war die Monographie über Melozzo da Forlì, in Justischem Sinne ganz auf breiter kulturgeschichtlicher Grundlage gearbeitet, eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0193
gefördert durch die
DFG

Meisterleistung an Selbständigkeit der Anschauung, des Forschens und der Materialkenntnis. Das Buch ist ein Hauptglied in der Kette monographischer Untersuchungen über italienische Meister; wir nennen unter anderen: Donatello, Raffael, Pinturicchio, Masaccio, Barocci. Es war ja die Zeit, in der die deutsche Kunstforschung den weitaus größten Teil ihrer Kräfte an Italien wandte, während die Entdeckung des Nordens erst von wenigen hochragenden Punkten aus begonnen hatte. 1892 griff Schmarsow in die Reihe dieser Entdeckungen entscheidend ein: er gab mit dem Architekten Flottwell zusammen die Bildwerke des Naumburger Doms in großen Lichtdrucken heraus und lieferte in dem einführenden Text die erste monographische Beschreibung, die die neuere Kunstwissenschaft von diesem Hauptdenkmal mittelalterlicher Kunst aufzuweisen hat. In der Art, wie er seine Aufgabe anfaßte, tritt das Wesen seiner Kunstbetrachtung deutlich hervor: er untersucht nicht nur die einzelnen Teile dieses Zyklus, sondern auch seine Komposition; er nimmt ihn als ein Ganzes, das mehr und etwas anderes ist als die Summe seiner Teile.

Von programmatischer Bedeutung war die Leipziger Antrittsvorlesung von 1893 über „Das Wesen der architektonischen Schöpfung". Sie enthält die nachmals berühmt gewordene Definition der Architektur als „Raumgestaltung". Diese Definition fand die begeisterte Zustimmung namentlich der Architekten. Sie hob das Ganze eines architektonischen Raumes eben als ein Ganzes hervor und sah in allen konstruktiven und sonstigen Bestandteilen nur Mittel zum Zweck, dieses Ganze zu gestalten — ein Vorklang jener Ganzheitsbetrachtung, wie sie uns heute in Biologie, Soziologie und Psychologie so viele neue Erkenntnisse gegeben hat. Jene Definition war mehr als die schlagwortartige Formulierung einer gleichsam nur im Intellektualistischen bleibenden Erkenntnis — hinter ihr stand eine neue Art, Architektonisches zu begreifen. Was diese auch für die kunsthistorische Forschung zu leisten vermochte, das hat sie in dem Kampf um die Anerkennung der deutschen Spätgotik als einer selbständigen und eigenwertigen Entwicklungsstufe deutscher Baukunst gezeigt, ein Kampf, in dem Dehio vornehmster Gegner war. Hinzu kam noch etwas anderes: die Forderung, nicht immer fremde, sondern heimische Maßstäbe anzulegen, laut erhoben in Schmarsows „Reformvorschlägen zur Geschichte der deutschen Renaissance" (1899). Damit waren die Waffen geschmiedet, die den Kampf zugunsten Schmarsows entschieden haben. Es gelang ihm und seinen Schülern, nachzuweisen, daß die Spätgotik nicht eine verarmte, in Mittelmäßigkeit herabgesunkene Form der Hochgotik darstelle, wie Dehio meinte und wie man bei vorwiegender Berücksichtigung des Konstruktiven und Dekorativen und unter Anlegung der Maßstäbe französischer Hochgotik meinen konnte, sondern daß in ihr eine neue, zwar nicht hochgotische, aber eben eine andere Raumgestaltung zu ganz großen architektonischen Werken herangewachsen war.

Von seinen weiteren Arbeiten seien nur wenige noch genannt: die systematische Untersuchung über Barock und Rokoko (1897), die Schmarsow auf der Höhe seiner sprachlichen Ausdrucksfähigkeit zeigt; die Arbeiten über deutsche und niederländische Malerei, eine Reihe von Aufsätzen über das Wesen des Ornaments, die in dieser Zeitschrift erschienen, und vor allem seine Untersuchungen über Komposition, die er in einem Hauptwerk „Kompositionsgesetze des Mittelalters" (1920—22) zusammengefaßt hat. Das Formproblem der Komposition, genauer, des Gesetzmäßigen in der Komposition, hat ihn geradezu fasziniert. Niemals vor ihm war eine Betrachtung mittelalterlicher Kunstwerke auf ihre Komposition hin systematisch unternommen, höchstens gelegentlich und auf ein einzelnes Werk beschränkt durchgeführt worden. Schmarsow hat diese Art formaler Betrachtung als erster systematisiert, wenn er auch in der Betonung des Gesetzmäßigen oft etwas zu weit gegangen sein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0194
gefördert durch die
DFG

mag. Daß wir in diesem Interesse für Komposition auch wieder eine Auswirkung seiner Ganzheitsbetrachtung zu sehen haben, ist bereits angedeutet worden.

Die Ausmaße seiner Persönlichkeit werden aber erst dann völlig sichtbar, wenn man an seine theoretischen Werke herangeht, als deren hauptsächlichstes die Untersuchung über die „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter“ (1905) zu gelten hat; es stellt eine Auseinandersetzung mit der Begriffswelt dar, die in dem einige Jahre zuvor erschienenen Werke Alois Riegls „Die spätrömische Kunstindustrie“ entwickelt ist. — Was ist Kunst? Schmarsows Antwort lautet: Kunst ist eine schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ist. Diese Auseinandersetzung geht in einer aufzeigbaren Gesetzmäßigkeit vor sich, die aber nur begriffen werden kann, wenn wir sie als Auswirkung unserer eigenen gesetzmäßigen Organisation nachweisen, und zwar nicht nur unserer rein geistigen, sondern auch, und vor allem unserer körperlichen. Namentlich durch Analyse der Gliederung mittelalterlicher Kirchenräume hat Schmarsow immer wieder zu zeigen versucht, wie unsere Tastempfindungen, das Körpergefühl, das Atmung und Herzschlag begleitet, der Rhythmus des Schreitens — kurz, unser körperlicher Organismus den Organismus des Kunstwerkes entscheidend bestimmt hat. Nach der doppelten Anschauungsform, die uns Menschen gegeben ist, der zeitlichen und der räumlichen, scheiden sich auch die Künste in die zeitlichen, die musischen, die in sukzessiver Ordnung unsere Vorstellungen und Gefühle offenbaren, und in die räumlichen, die bildenden, die der Spiegelung der Außenwelt in simultaner Anschauung dienen. Beiden Reichen gemeinsam ist die rhythmische Ordnung, denn Rhythmus ist ein Hausgesetz unseres psycho-physischen Organismus.

Schmarsow hat seine Anschauungen im wesentlichen von der Architektur her entwickelt, und damit hängt es auch zusammen, daß ihre Anwendung auf Plastik und Malerei Schwierigkeiten bereitet. Seine kunstphilosophische Haltung ist dabei ein ausgesprochener Begriffsabsolutismus. Mit äußerster Strenge wird alles definiert, er arbeitet mit Diagrammen und Wurzelzeichen, um zu Abgrenzungen von mathematischer Schärfe zu gelangen; es ist beinahe ein Verfahren, more geometrico ein System zu konstruieren. Wer in dieses logische Kunstwerk eindringt, der wird oft auf tiefste Einsichten stoßen, er wird aber auch Konstruktionen treffen, die nur logisch, nicht durch ein in ihnen sich spiegelndes Erlebnis legitimiert erscheinen. Fragen wir, wie der Vertreter einer historischen Disziplin, als die die Kunstwissenschaft doch zu gelten hat, zu so strenger Systematik kam, so stoßen wir auf eine eben nicht weiter zu erklärende Grundhaltung. Mit reichen Erlebnismöglichkeiten ausgestattet, blieb Schmarsow doch selten beim Erlebnis stehen; er wollte das Fließende und das Verfließende, das ihm den Akzent des Subjektiven zu tragen schien, bannen, verfestigen, klären und dadurch seiner Subjektivität entkleiden. Daher liebte er auch Werturteile nicht. Er war ständig bereit, die Kunstwissenschaft als Wissenschaft zu verteidigen und glaubte, sie gegen jede Grenzverletzung, gegen jedes Abgleiten in bloße Kunstschriftstellerei sichern zu müssen.

Wer vor der Strenge der Begriffsbildung zurückschreckt, dem wird der Zugang zum theoretischen Werke Schmarsows, das noch dazu in eine herbe und eigenwillige sprachliche Form gekleidet ist, schwer werden; wer ihn aber findet, dem werden sich Erkenntnisse zeigen, mit denen sich unsere Wissenschaft überhaupt erst noch auseinanderzusetzen haben wird.

* *
*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0195
gefördert durch die
DFG

Als mir Schmarsow die in diesem Nachruf erwähnte kleine Abhandlung schickte, legte er ein Kärtchen bei; darauf stand in den klaren und festen Zügen seiner Handschrift: „Mit einem letzten Beweis der Treue 5. Juli 1935." Dankbar gedenke ich seiner Treue.

Der Herausgeber

Dichtung und Tendenz.

Von

Walther Kühlhorn.

Mit der Tendenzkunst steht es doch so, daß sie von verschiedenen Seiten kräftig abgelehnt wird. Die einen mögen sie nicht, weil die in ihnen verfolgte Tendenz nicht ihre Tendenz ist; die andern aber sind ihr gram, weil die darin gebotene Kunst für sie keine Kunst ist.

Über den ersten Grund zur Absage braucht man in einer Überlegung, die auf Kunsterkenntnis ausgeht, kein Wort zu verlieren. Der zweite aber ist wichtig, weil er zu grundsätzlicher Betrachtung über das Wesen der Tendenzkunst führt und von dort aus vielleicht auch auf allgemeingültige Merkmale weist, die für die Tendenzkunst bezeichnend sind. Denn zu einer solchen grundsätzlichen Beurteilung eines Kunstwerkes als Tendenzkunst genügt es nicht, daß man „die Absicht merkt und verstimmt wird". Solches Urteil beruht auf einem Gefühl und wird wohl meistens richtig sein; wie ja denn überhaupt in Sachen der Kunst das Gefühl am Anfange der Hervorbringung und der Betrachtung stehen muß, und begriffliche Lehren gegenüber der Kunst als einer besonderen Form des geistigen Lebens nur bedingte, formelhafte, ordnende Gültigkeit haben. Wie will man aber vor dem prüfenden Verstande die Richtigkeit des oben genannten Gefühls begründen? Wie will man einem andern Menschen diese Richtigkeit klarmachen (beweisen wäre schon zu viel gesagt), wenn man nicht immer wieder wenigstens die Möglichkeit einer begrifflich ordnenden Betrachtung des Wesens der Tendenz versuchte? Nur wenn man das Wesen der Tendenzkunst möglichst genau bestimmt, kann man ihr den Platz im geistigen Leben zuweisen, auf den sie gehört.

Um zu einer solchen notwendigen, allgemeingültigen Klärung zu kommen, dürfen wir also nicht bei der gefühlsmäßigen Feststellung der Wirkung eines Werkes als Tendenzkunst stehen bleiben. Nicht immer hebt die Moral so deutend ihren Finger wie in der Fabel, deren Tendenzhaftigkeit ja offenkundig ist. Wir dürfen auch nicht etwa meinen, daß ein Werk durch diesen oder jenen Stoff von vornherein Tendenzkunst werde.

Wir müssen schon tiefer graben, wenn wir die grundsätzliche Wahrheit herausheben wollen, wir müssen uns, soweit das begrifflich und einem Laien möglich ist, auf den Vorgang des künstlerischen Schaffens besinnen; und zwar soll, um eine gewisse Einfachheit der Betrachtung zu gewährleisten, im folgenden nur vom Schaffen des Dichters die Rede sein.

I.

Zwei Fähigkeiten machen den Menschen zum Dichter: seine besondere, weitgreifende und empfindliche Erlebniskraft und sein Gestaltungsvermögen, das unter dem zeugenden Einflusse von Erlebnissen eine Art neuen Lebewesens von nur ihm eigentümlicher Gestalt und persönlichem Gepräge hervorzubringen vermag. Das ist

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0196
gefördert durch die DFG

eben das Kunstwerk, das an sich keine andere Absicht oder Aufgabe hat, als dazusein und sich selbst darzustellen.

Die Lebenskraft, die solchem neuen Geschöpfe innewohnt, erweist sich daran, daß das Kunstwerk imstande ist, dem Leser oder Betrachter das Urerlebnis des Dichters in einer Art unmittelbarer Schau im Gemüte lebendig zu machen; bis zu welchem Grad, das hängt natürlich unter anderm von der Erlebniskraft des Lesers und von seiner Fähigkeit zum Mit- und Nachschaffen ab.

Es spielt aber dabei auch der Erlebnisstoff eine große Rolle. Gegenstand der Dichtung ist unter allen Umständen der Mensch und sein Schicksal; auch da, wo anscheinend die Natur abseits vom Menschen, z. B. etwa in einem lyrischen Gedichte oder in einer Tiererzählung, dargestellt zu sein scheint; denn auch diese außermenschlichen Stoffe gewinnen doch nur Bedeutung durch ihre Beziehung auf den Menschen und seine allgemeine menschliche Bewegung. Das Wort „allgemein" möge hier aufgefaßt werden als Ausdruck des Gegenteils aller Zeitbedingtheit in Gesinnung und äußeren Lebensumständen. Je unbefangener der Dichter den Menschen und sein Schicksal in Stimmung (auch sie ist schicksalbehaftet und schicksalverhaftet) und Handlung gleichsam rein als Lebensvorgang darstellt, umso mehr ergreift sein Erlebnis an sich, umso leichter wird der Leser in diesem Kunstwerk sich selbst begegnen.

Die vom Dichter gestaltete Wirklichkeit muß also allgemeingültig sein, d. h. in sich die Möglichkeit tragen zur ständigen Wiederholung des in ihr enthaltenen Erlebnisses im Gemüt des Lesers.

Eine reine oder eigentliche Dichtung entsteht also dann, wenn eine n a t ü r l i c h e Gegebenheit, in deren Mittelpunkte der Mensch und sein Schicksal stehen, von der Erlebniskraft des Dichters empfangen und von seinem Gestaltungsvermögen so geformt wird, daß diese Gegebenheit vom Leser in unmittelbarer Schau erfahren wird und jederzeit wieder erfahren werden kann.

II.

Nun hat die Vorstellung vom künstlerischen Schaffensvorgang, wie sie in unserm Gedankengang bisher verwendet wurde, etwas Künstliches, von der Wirklichkeit Abgezogenes an sich: eine Dichtung ist gar nicht bloß reine Darstellung, sondern zugleich auch auf ihre Weise eine Stellungnahme.

Wir haben bislang eine und vielleicht die wichtigste Eigentümlichkeit, die den Menschen zum Künstler macht, noch nicht in Rechnung gestellt. Nicht jeder Dichter kann jeden Stoff erleben und gestalten. Und wenn zwei Dichter von demselben Stoff gepackt werden, so werden sie ihm vermutlich jeder eine andere Gestalt geben. (Damit ist natürlich nicht die äußere Form gemeint, sondern der innere Bau, die Begründung und sinnhafte Verknüpfung des Geschehens.)

Das liegt an der Eigentümlichkeit des schaffenden Künstlers, die man wohl — nicht ganz glücklich — seine „Idee" genannt hat. Man könnte das vielleicht lieber als seine Grundeinstellung zur Welt, schließlich als seine Weltanschauung bezeichnen, wenn man dabei nicht an ein bestimmtes philosophisches System denken will.

Was diese „Idee" sei, kann man nicht eindeutig beschreiben, man kann nur gewisse Merkmale nennen, mit denen sie in Erscheinung tritt: sie hängt ab von Temperament und Charakter, erweist sich im sittlichen und religiösen Denken, stellt sich auch dar als Optimismus oder Pessimismus. Diese „Idee" ist der Grundbestand an Menschentum in einem Dichter, ist schließlich sein Glaube, der ihn zwingt, an diesem Stoffe Anteil zu nehmen und jenen überhaupt zu übersehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0197
gefördert durch die
DFG

Diese Grundeinstellung des Dichters bewirkt es, daß auch in der eigentlichen Dichtung nicht bloß das Erlebnis des menschlich Schicksalhaften sich darstellt, sondern zugleich eine Stellungnahme erfolgt. Sie liegt, wie gesagt, schon in der Wahl des Stoffes, natürlich aber auch, und noch viel mehr, in der Art, wie dieser Grundstoff in seinen innerlichen Beziehungen und seiner wesentlichen Bedeutung gestaltet wird. In Goethes „Iphigenie" z. B. „siegt" nicht die Gesinnung des Pylades, sondern die der Heldin, welche aus edlem Gefühl heraus die unbedingte Sittlichkeit entwickelt.

Daß die reine Dichtung nicht etwa, weil sie eine Stellungnahme enthält, zugleich Ideendichtung im üblichen Sinne des Wortes ist, wird klar werden, wenn nachher die Besonderheit der wirklichen Ideendichtung aus dem künstlerischen Schaffensvorgange abgeleitet wird.

In einer reinen Dichtung ist die Stellungnahme des Dichters, der Grundgedanke des Werkes, im natürlichen Erlebnisstoffe (dem Menschen und seinem Schicksale) enthalten und von vornherein grundsätzlich bestimmt. Sie ist der Ausschlag des natürlichen Erlebnisstoffes ins Metaphysische. Der Erlebnisstoff ist sinnlich und übersinnlich zugleich, sinnlich in der sich darbietenden Gestalt, übersinnlich in dem dieser Gestalt innewohnenden Gehalt. Das übersinnliche Wesen einer reinen Dichtung wird vom Leser zugleich mit dem sinnlichen unmittelbar durch die Anschauung aufgenommen, wird unmittelbar im Gemüt erfahren und geglaubt. — Daß die „Idee" alsdann den Leser auch gedanklich in Anspruch nimmt, macht eine solche Dichtung immer noch nicht zur Ideendichtung.

III.

Rückte in dem eben beendeten Gedankengange die reine Dichtung scheinbar nahe an die Ideendichtung heran, so tut sie es in einem andern Falle tatsächlich. Es ist denkbar, daß der Künstler zunächst von einem natürlichen Erlebnisstoffe (der Mensch und sein Schicksal) gepackt wird, daß dieser Stoff aber nicht erst bis in jene Tiefe der Seele des Dichters versinkt, aus der heraus er als eigenlebiges Kunstwerk neu geboren wird. Vielmehr drängt sich die übersinnliche Seite des Erlebnisstoffes, die ja wie gesagt in jedem natürlichen Stoffe enthalten ist, vorzeitig in dem Schaffensprozesse hervor, und die Entfaltung des Natürlich-Lebendigen erstarrt zu früh. Dadurch entsteht in dem Werke ein Mißverhältnis: der übrige Körper ist zu klein für den intellektuellen Schädel. Dies Kunstwerk wird nicht eigentlich erfühlt oder in unmittelbarer Schau erfahren, es muß bedacht werden. Es ist eine Ideendichtung geworden. Idee bezeichnet aber nun etwas anderes wie in der reinen Dichtung. In der Ideendichtung ist die Idee mit einem Ausdruck der Aufklärungszeit als „allgemeine Wahrheit" anzusehen, die sowohl Bestandteil jeder „Idee" oder seelischen Grundhaltung des Künstlers — als auch von ihr beachteter Gegenstand sein kann.

Die Art, wie wir soeben das Zustandekommen einer Ideendichtung geschildert haben, ist die schonendste und entgegenkommendste. Meist wird der Vorgang sich ganz anders abspielen. In der Ideendichtung ist das Grunderlebnis gar nicht der Mensch und sein Schicksal in einer natürlichen Gegebenheit, sondern eben eine „allgemeine Wahrheit", vielleicht eine solche aus dem Gebiete der Welterkenntnis (z. B. der Religion), öfter wohl noch aus dem Gebiete der Sittlichkeit.

Soweit also der Verfasser einer Ideendichtung durch sein Erlebnis überhaupt erschüttert wird, geschieht es durch eine Erfahrung der Erkenntnis und der verstandesmäßigen Einsicht, es ist ein lehrhaftes, ein theoretisches Erlebnis. Die „allgemeine Wahrheit" ist Anstoß zum Schaffen und sein eigentlicher Gegenstand. Sie ist zunächst nur durch einen Denkvorgang zu erkennen. Ein Kunstwerk muß aber durch die Sinne auf das Gemüt wirken, es soll durch Anschauung unmittelbar erfahren

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0198
gefördert durch die DFG

werden. (Dem sucht sogar das trockene Lehrgedicht der Aufklärungszeit auf seine kümmerliche und unzureichende Weise gerecht zu werden.)

Die allgemeine Wahrheit muß also schaubar gemacht werden. Dem trägt der Verfasser Rechnung, indem er seine Idee mit Natur umkleidet, z. B. also zu ihr eine Handlung erfindet. Das Erzeugnis, das sich aus diesem Arbeitsvorgange ergibt, ist kein eigenlebiges Gewächs, das aus einer in ihm liegenden Notwendigkeit so werden m u ß t e, wie es wurde; man könnte es günstigsten Falls ein Gebäude nennen, das der Baumeister zu einem bestimmten Zwecke schaffen w o l l t e; die Ideendichtung ist ein Transparent, durch das die allgemeine Wahrheit hindurchscheint, und die eigentliche Wirkung, die von der Ideendichtung ausgeht, ist ein Denkvorgang, dem die Anschauung zu Hilfe kommt.

IV.

Was im vorigen Abschnitt über den Schaffensvorgang bei der Ideendichtung gesagt wurde, trifft nun auch auf die Tendenzdichtung zu. Auch bei ihr ist der schaubare Stoff nicht dasselbe wie das Grunderlebnis, das in und mit diesem Stoffe sich selber darstellt, sondern alles, was in einer Tendenzdichtung mit den Sinnen wahrgenommen wird, ist vom Dichter nicht ursprünglich erlebt, sondern hergerichtet, um sein Grunderlebnis zu veranschaulichen, überhaupt erst sinnlich wahrnehmbar zu machen.

Damit stehen Ideendichtung und Tendenzdichtung zusammen als grundsätzlich unkünstlerische Gebilde dem eigentlichen und reinen Kunstwerke gegenüber. Wenn man den beiden die Bezeichnung „Dichtung“ zubilligt, so kann das nur unter der Voraussetzung Bedeutung haben, daß sie sich auf einem das Gemüt des Verfassers erschütternden Erlebnisse aufbauen, das aber eben seinem Inhalte nach nicht künstlerisch schöpferisch ist.

Doch sind Ideen- und Tendenzdichtung auch unter sich noch in einem wesentlichen Punkte verschieden, nämlich in dem Grunderlebnis, das den Anstoß zum (scheinbar) dichterischen Schaffen gibt.

In der Ideendichtung ist das Grunderlebnis eine allgemeine Wahrheit, z. B. etwa die Forderung religiöser Duldsamkeit. Allgemein heißt diese Wahrheit deshalb, weil ihr Auftreten und ihre Erörterung nicht abhängig ist von der Verengung oder Beschränkung auf bestimmten Raum und bestimmte Zeit; sie ist nicht gebunden an einen bestimmten geschichtlichen Augenblick. Und selbst wenn der Leser von dieser Wahrheit in seiner augenblicklichen Verfassung nicht grade u n m i t t e l b a r betroffen würde, so könnte er doch zu jeder Zeit an ihr Anteil nehmen, da ja der Geist in seiner Neigung zu theoretischer Betrachtung nicht bedingt zu werden braucht von der unmittelbaren Zweckdienlichkeit des Gegenstandes dieser Betrachtung, eben der allgemeinen Wahrheit.

Deshalb kann Ideendichtung, obgleich sie keine eigentliche Kunst ist, infolge der Allgemeingültigkeit ihres Grundgehaltes eine recht anständige Lebensdauer haben; es könnte z. B. die Ideendichtung eines Chinesen aus dem Jahre 2000 v. Chr. einen Leser unserer Zeit innerlich sehr stark in Anspruch nehmen. Von dieser Seite der Wirksamkeit überhaupt steht die Ideendichtung gar nicht so weit von der eigentlichen Dichtung.

Ganz anders nun die Tendenzdichtung. Ihr Grunderlebnis ist auch eine Wahrheit, aber keine allgemeine, sondern eine zufällige, d. h. eine solche, die nur unter ganz bestimmten Zeitbedingungen, in einem bestimmten geschichtlichen Zusammenhange, in einer bestimmten Verfassung des menschlichen Daseins auftreten kann (z. B.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0199
gefördert durch die DFG

der Kampf um den § 218 des Strafgesetzbuches). Das Grunderlebnis der Tendenzdichtung ist also eine geschichtlich bedingte Wahrheit.

Dieser Umstand hat einen großen Einfluß auf Wirkung, Geltung und Lebensdauer der Tendenzdichtung. Wenn sie eine geschichtlich bedingte Wahrheit darstellt, so tut sie es, um bezüglich dieser Wahrheit eine Willensentscheidung kundzutun oder lieber noch eine Willensentscheidung und Willensbetätigung beim Leser hervorzurufen. Dahin kann die Tendenzdichtung nur solange wirken, wie die Bedingungen gelten, unter denen sie zustande gekommen ist. Nachher wird sie sinnlos und wirkungslos. Ein Lustspiel z. B., das seine Handlung darauf aufbaut, daß ein Mann seiner Frau das Radfahren als unschicklich verbietet, konnte vielleicht vor 40 Jahren die Gemüter bewegen, aber heute würde es höchstens in einem Kulturmuseum einen Platz finden. Das geschichtlich bedingte Grunderlebnis einer Tendenzdichtung kann nur solange auf Anteilnahme rechnen, als es zeitgemäß ist.

V.

Das Ergebnis der bisherigen Betrachtung möge nun in einer Art Schema aufgezeichnet werden. Dabei sollen auch Merkmale mit verzeichnet werden, die bislang nicht ausdrücklich hervorgehoben wurden, weil sie nicht schlechthin grundsätzlich sind. Sie gehen aber aus den grundsätzlichen Unterschieden unmittelbar hervor und sind also bezeichnend genug.

Reine Dichtung.

Grunderlebnis: eine natürliche Gegebenheit — der Mensch und sein Schicksal.

Schaffensvorgang: ein Wachstum aus seelischer Notwendigkeit, das sich der letzten Erklärung entzieht wie das Leben überhaupt.

Wirkung: die immer wieder mögliche Erschütterung des Lesers im Gemüt durch unmittelbare Schau des in der Dichtung sich selbst darstellenden Erlebnisstoffes.

Dazu werden Denken und Wollen durch die im Stoffe enthaltene „Idee“ angeregt.

Ideendichtung.

Grunderlebnis: eine allgemeine Wahrheit.

Schaffensvorgang: Erfindung und Ausbau eines Stoffes, in dem das Grunderlebnis veranschaulicht wird.

Wirkung: die immer wieder mögliche Anregung des Denkens, unterstützt von der Bewegung des Gemüts durch den Anschauungsstoff.

Möglich ist nebenher die Anregung des Willens.

Tendenzdichtung.

Grunderlebnis: eine zufällige, d. h. geschichtlich bedingte Wahrheit.

Schaffensvorgang: Erfindung und Ausbau eines Stoffes, in dem das Grunderlebnis veranschaulicht wird.

Wirkung: Anregung des Wollens, unterstützt von der Bewegung des Gemüts durch den Anschauungsstoff.

Gleichzeitig damit wird das Denken angeregt.

Mit dieser schematischen Auseinanderstellung von reiner Dichtung, Ideendichtung und Tendenzdichtung ist natürlich keine Anweisung, kein praktischer Maßstab gegeben, wonach man eine Tendenzdichtung jederzeit sofort erkennen könnte. Es gibt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0200
gefördert durch die DFG

keinen begrifflichen Währungsstempel, mit dem man Echtheit oder Unechtheit einer Angelegenheit der Kunst ein für allemal festlegen könnte.

Eine Ordnung nach Formeln, wie sie das Schema gibt, kann nur Bedeutung haben, soweit sie dem Kunstbetrachter eine Richtung gibt, einen Standpunkt anweist, von dem aus er sein Urteil versuchen kann. Er kann daraufhin vielleicht lernen, seinen Gefühlseindruck, der doch eben bei einer Kunstbetrachtung immer zuerst eintreten wird, nachher begrifflich zu überprüfen und sich und andern über seinen Eindruck Rechenschaft zu geben. Im übrigen wird es ihm zwischen echter und unechter Kunst so gehen wie einem Kinde, das zunächst nicht zwischen einem Greise und einem maskierten Weihnachtsmanne zu unterscheiden vermag: das Gefühl, gestützt durch lebendige Erfahrung, wird dem Kinde zu einer Klarheit verhelfen, die ihm alle guten Gründe mütterlicher Beruhigungskunst nicht sogleich und unbedingt zu geben vermögen. Und vor der Erlebniskraft des Betrachters, die gewiß durch Überlegung geübt und sicher gemacht werden kann, wird echte Kunst sich erweisen, muß Tendenz-„kunst“ bekennen, daß sie unter einer Maske ein Scheindasein führt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0201

gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Heinrich Lützeler: Einführung in die Philosophie der Kunst, in: Die Philosophie, ihre Geschichte und ihre Systematik. Herausgeber Theodor Steinbüchel. Bonn 1934. Peter Hanstein, Verlagsbuchhandlung. VI 95 Seiten. Brosch. 3.— RM., karton. 3.20 RM.

Eine philosophische Erörterung komplexer Forschungsgebiete kann von mindestens zwei Seiten geführt werden. Man kann das Ganze der philosophischen Theoreme ins Auge fassen, in denen sich der jeweilige Stand der philosophischen Lehre darstellt, und dieses Ganze von Theorien in seinem Zusammenhang, in seinen Hintergründen klären, kritisieren und darstellen. Oder man kann das Ganze der zu erörternden Sache vorweg in den Blick fassen und im Hinblick auf diese Sache den vorliegenden Theoremen ihren Platz anweisen. Dieses Verfahren ist verantwortungsvoller, denn es setzt eine hohe Freiheit der Blickweise und einen starken inneren Zusammenhang mit der Sache selbst voraus. Es verlangt, daß im Vorblick auf die Sache keine eigene Theorie und keine „weltanschauliche" Voreingenommenheit blickverengend wirkt. Es ist freilich dann, wenn es glückt, ertragreicher, denn es sieht sich von vornherein vor der geschlossenen Ganzheit eines einheitlichen Gegenstandsbereichs, aus dem heraus letztlich alle Forschung ihren Zusammenhang zu suchen streben muß.

Das gilt in besonderem Maße für die philosophische Erforschung der Kunstwelt, die dem Erleben so nahe und den Subjektivismen der Weltanschauungen so leicht ausgeliefert ist. Die von Lützeler vorgelegte, sehr dankenswerte „Einführung in die Philosophie der Kunst" unternimmt bewußt das Wagnis, dem „seinsmäßigen Vorrang der Phänomene gegenüber aller Wissenschaft" (91) entsprechend, von einem Gesamtblick auf das künstlerische „Sein" (4 f.) aus vor allem die neueren kunstphilosophischen Werke zu sichten, ihnen vor dem Ganzen der durch die Phänomene bestimmten Problematik ihren Platz zu geben und sie so zu fruchtbarer gedanklicher Geltung zu bringen. Wie bei jedem Flug der Start seine eigene Schwierigkeit hat, so auch bei diesem Aufstieg aus dem Nebeneinander vielfältiger Einzelforschungen zu der Überschau einer gegliederten geistigen Landschaft. Man könnte darüber streiten, ob die Bestimmung der „Existenzweise der Kunst" (5 f.) ganz glücklich ist. Gerade hier sind, schon in der Definition der Kunst als „objektivierten Geistes", idealistisch-metaphysische Vorentscheidungen gefällt, über deren Recht und Vorrecht gegenüber dem Tatbestand „Kunst" nur in ausführlicher Erörterung, also nicht an diesem Ort gesprochen werden könnte, die aber als solche festgestellt und dem Leser ausdrücklich zum Bewußtsein gebracht werden müssen. Verf. hat auch eine gewisse Vorliebe für die modische „existentialphilosophische" Redeweise, deren sachlicher Ertrag weder neu, noch wesentlich ist. Halten wir uns also an die Darstellung Lützelers im ganzen.

Diese darf sowohl nach Gliederung, wie Gestaltung als recht geglückt bezeichnet werden. Es wird in pädagogisch instruktiver, wie sachlich wohlbegründeter Weise behandelt: die Abgrenzung der Kunst von der Natur und Wissenschaft,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0202
gefördert durch die
DFG

die Teilhabe der Kunst an der Wirklichkeit, die Form in der Kunst, der Werkstoff und seine künstlerischen Gesetzlichkeiten, das Sinngesetz der Kunst, die Rangstufen der Kunst, die einzelnen Künste, die Quellen der Kunst, der künstlerische Schaffensvorgang und die Erfassung der Kunst. Zur methodologischen Problematik der Kunstphilosophie liefert L. fesselnde Beiträge in dem Kapitel über die einzelnen Künste, im kritischen Überblick über die erkenntnistheoretisch fehlgeleiteten Meinungen des Illusionismus, Materialismus usw. und in dem Abschnitt über die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunst, während er in der Erörterung über die Kunst und das absolute Sein in schöner und tiefer Weise seinen Standort gegenüber letzten Fragen kundgibt.

Die Darstellung Lützelers darf in ihrer knappen Eindringlichkeit, ihrem sachverständigen Urteil aufgrund staunenswerter Kenntnis des Schrifttums und in ihrem klaren gedanklichen Aufbau als die einzige wissenschaftlich brauchbare und auch für den nicht fachlich Vorgebildeten zur Einführung wohlgeeignete Darstellung der heutigen Ästhetik gelten.

Hamburg. Werner Ziegenfuß.

Herman Nohl: Einführung in die Philosophie. Verlag Gerhard Schulte-Bulmke, Frankfurt a. M., 1935.

Dies Buch soll sein eine „allererste Hinleitung“ zur Philosophie als einem höheren Bewußtsein des Lebens. Im ganzen ist das Ziel wohl erreicht. Aber einzelne Stellen scheinen mir entweder im Ausdruck oder der Sache nach immer noch zu schwierig. Wenn auf S. 12 das Denken der Religion „existentiell“ genannt und auf derselben Seite „ein Wort aus der Apologie“ angeführt wird, so vergißt Nohl, daß er für Anfänger schreiben will. Was die Sache betrifft, so sind, wie ich glaube, Ausführungen über Kants „formale“ Ethik einem Leser unserer Tage nur dann zugänglich und von Wert, wenn sie sehr in die Tiefe gehen — und das war bei der hier gebotenen Kürze nicht möglich. Indessen, kleine Schönheitsfehler mindern nicht das Verdienst des Buches, das aus einer Inhaltsangabe sichtbar werden dürfte. So sei gleich bemerkt, daß die Ästhetik nur gestreift wird, weil ihr ein anderes, gleichzeitig veröffentlichtes Buch Nohls gewidmet ist. Gerade jedoch als Grundlegung oder Umrahmung der Schrift über die ästhetische Wirklichkeit fordert diese Einführung in die Philosophie unsere Aufmerksamkeit.

Philosophie fragt nach dem Woher und Wohin des Ganzen, dem Sinn des Seins. Ihre Antwort wird eigentümlich dadurch, daß sie wissenschaftlich sein will — der Verf. spricht von der „tapferen Arbeit der Aufklärung“ — und daß sie eine neue Wirklichkeit heraufführen will; das ist „das utopische und revolutionäre Element in ihr“. So kann sich der Philosoph nicht bei der natürlichen Weltansicht bescheiden; aber auch die hinter den wahrnehmbaren Dingen vermutete, durch das Denken geschaffene Welt (z. B. der Atome) muß doch erst als die „wahre“ Welt gerechtfertigt werden. Daß Zweckmäßigkeitsgründe das nicht vermögen, zeigt Nohl am Pragmatismus, den er vom protagoreischen homo-mensura-Satz aus entwickelt und an Nietzsche wie an James darstellt; seine Widerlegung erfolgt aufs lebendigste an Hand des platonischen „Theaetet“. Durch eine Kritik des Sensualismus bringt der Verf. dann dem Leser die ideïrende Kraft des Denkens nahe und schreitet von hier aus weiter zur Ideenlehre und jeder rationalen Metaphysik fort. Eine kurze Darstellung Lockes und Humes leitet über zu Kant, wobei allerdings der Begriff der Kategorie etwas unvermittelt auftaucht. Die inhaltlichen Kategorien, z. B. Substanz, Kausalität, die nicht (wie die formalen Kategorien Gleichheit und Verschiedenheit) sofort einsehbar, sondern voll von Widersprüchen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0203
gefördert durch die DFG

sind, können keine Erzeugnisse der abstrakten Vernunft sein, sondern haben ihren Ursprung in Erlebnissen. Sie sind, nach Fichtes Wort, Schatten aus dem inhaltsvollen Leben des lebendigen Ich. Die Kategorien werden auch nicht auf ein ungeordnetes „Gewühl der Erscheinungen" angewendet, sie erheben vielmehr Gliederungen und Beziehungen, die in den gegebenen Sachverhalten immer schon enthalten sind, zu gedankenmäßigem Ausdruck. In dieser Erkenntnis wurzelt Husserls Wesensschau, Diltheys Lebensphilosophie und die Existentialphilosophie.

Auch innerhalb des sittlichen Gebietes „darf man das Leben nicht zerreißen in eine sinnlose Sinnlichkeit und in eine Ordnung, die aus einer abstrakten Vernunft stammt, sondern in der hingebenden Anschauung erfahren wir in dem Leben selber seine Ordnung, in diesem Falle seine Wertordnung". Die Werte betrachtet Nohl als objektive, geschichtete Größen. Er wendet sich gegen die Lehre, daß unserem Handeln immer die Vorstellung einer Lust vorausgehe. Das ist wohl richtig, aber man darf es nicht mit der Behauptung begründen, wir wollten stets etwas ganz Bestimmtes, z. B. Nahrung oder — in einer andern Höhenlage — Musik, denn vielleicht wünschen wir diese Dinge, weil sie uns Lust bringen. Auch gegen die an Kant angeschlossene Lehre, die Möglichkeit der Pflichterfüllung mache die Menschen einander gleich, lassen sich Bedenken erheben, wenn man etwa an die Pflichten eines Sträflings denkt. Mit vollem Recht jedoch und in lebhaftem Vortrag wird dargelegt, daß das Gefühl nicht selber den Wert bildet, sondern auf Wertvolles gerichtet ist, daß die Unterschiede im Gefühl nicht bloß Grad-, sondern Wertunterschiede sind, daß der Gehalt im Sollen von Bedeutung ist, also beispielsweise das Soll im Schaffen eines Künstlers anders aussieht als das Soll der Wahrheitsforderung. Und vom philosophischen Denken im besonderen heißt es: „Seine Aussagen werden auch nicht erst dadurch wahr, daß sie Gemeinschaft stiften, sondern sie stiften Gemeinschaft, weil sie wahr sind."

Berlin. Max Dessoir.

Wolfgang Paulsen: Expressionismus und Aktivismus. Gotthelf Verlag Bern und Leipzig 1935.

Es ist aufschlußreich, Wolfgang Paulsens Buch „Expressionismus und Aktivismus" mit Soergels Buch „Im Banne des Expressionismus" zu vergleichen. Soergel ist selbst ein Gebannter. Paulsens Schilderung möchte Aktivismus und Expressionismus uns als ein Stück Historie erscheinen lassen. Ihn fesselt die Spannung dieser Bewegungen: er entdeckt die Feindlichkeit von Gesinnung und Artung, sieht den Kampf der Gegensätze: der Pendelschwung von Extrem zu Extrem scheint dem Rhythmus vor allem deutscher Kulturgeschichte den Takt zu schlagen. Gegensätzlichstes löste sich bis zur Klassik und Romantik oft ab, ja selbst in der scheinbar einheitlichen Gotik spannt sich der Gegensatz von Gefühlsüberschwang und Sehnsuchtsextase gegen ratio und rechnende Methode.

Paulsen schildert uns den Ursprung des Expressionismus als ein prophetisches Aufgerissensein des Seelenabgrunds, aus dem Vernichtungsglut strömt. Der eruptive Auswurf expressionistischen Schaffens versengte und zerbrach fest Gewähntes. Der Schacht des Unbewußten ward aufgerissen, der verzerrte Mund aber schrie: Prophetie: denn dieser Schaffensstrom entsprang (wie in der bildenden Kunst) Jahre vor dem Krieg! Exzesse des Zerstörens werden vorgeschaut und vorgeformt, doch zugleich ist sehnsüchtig gerufen das Bild neuer umgewandelter Welt. Schrei ruft Leben, Seelenbeben rüttelt die Gemüter, es wanken alle Gründe, kein Wunder, wenn Logik und Kausalität mit ins Wanken kommt: wer zum Grund durch-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0204
gefördert durch die DFG

stößt, durchschreitet den Abgrund. Dichter werden vom Zeitwirbel aufgerüttelt; manche waren nur vom Strome Ergriffene, ja von ihm Besessene. Rauschextatisch, ja oft lustüberschwänglich übersteigerten sie Wanken und Stürzen. „Menschen schaukeln im Kosmos“ (Edschmid). Hybris liegt im Rauschtanz der Sprache der Expressionisten, wenn sie sich im Wirbel der Begeisterung dreht.

Der Aktivist ist Zielsetzer. Der Labyrinthweg extatischen Herztakts ist ihm sinnlos, Incommensurables scheint ihm Vermessenheit, er ist Zweckmensch, die Strecke von Punkt zu Punkt ist ihm die kürzeste, daher der einzig sinnvolle Weg. Er lehnt das verwegene Abenteuer des Extatikers ab, er weiß sich orientiert (aber nicht nach dem lichtbringenden Osten, nein nach dem Westen), er glaubt, den Sinn erkannt zu haben, und proklamiert unerbittlich Programme.

Nun sei manches aus der reichen Reihe der Gegensätze herausgegriffen, deren eingehendster Schilderung Paulsen sein bedeutsames Buch widmet: Der Expressionist ist Extatiker, Visionär, Schwärmer, zum Überschwang steigert er das Gefühl seiner zu Gott hingebrückten Sehnsucht und Ergriffenheit, deshalb sucht er Unendlichkeit des Ausdrucks. Stürmend-Ungemeßnes, jede Gesichertheit brechend, reißt Schleusen auf, daß Lebensstrom ausstürze, der sich im Rausch und Rauschen kosmischer Musiken in Herzen ergieße. Dichter sind Mächten ausgeliefert, harrend, ob sie Besessenheit würge oder Gnade erhebe.

Paulsen glaubt, solch exzessiven Überschwang mit dem „Sicherheben“ der Gotik vergleichen zu können. Mir aber scheint die expressionistische Dynamik nie vertikal, sondern Wirbel- und Drehgewalt zu sein, Umschwung, Erddurchrüttlung aus extatischer Rotation (was am deutlichsten im Bildgefüge der Maler zu schauen ist). Ersehnt ist der Gott der Erde, der neue Erdgeist.

„Wir sind vom Licht und sollen Finsternis gebären,
drum schufen wir die Erde und da kam die Nacht.
So konnten wir dem Himmel seine Macht bescheren,
dann lachten wir: die Sonne hat aus uns gelacht.“

(Th. Däubler.)

Paulsen zeigt, Worringer folgend, Weltangst als Schleuderkraft des vulkanischen Seelenausbruchs auf. Es scheint mir aber, diese dämonisch aufwirbelnde Angst ist viel urtümlicher als die erdflüchtige Himmelssehnsucht der Gotik. Doch wenn Paulsen den nordischen Menschen den „unbefriedigten Menschen“ nennt, so entdeckt er den Ort jenes Rätsels, aus dem alle Sehnsüchte und Flüchte in südliche Erde und ins Jenseits ausbrachen.

Dagegen ist der Aktivist Mensch des Kopfes, dessen Verstand Zucht in Kosmos und Chaos bringen will. Er ist Praktiker, Verwirklicher, er will dem Leben plastische Form geben, er ist bewußter Propagandist, will als Politiker den Staat aufbauen, den Alltag ordnen. Einsicht genüge, Neuordnung zu konstruieren, Aufklärung weist Wege, Geist wird ratio, also Mittel, zu begreifen und zu handeln. Der Aktivist postuliert eine neue Gesellschaft aus diktatorischer Machtbefugnis, Sozietät garantiere Vollkommenheit des Lebens, „wir wollen bei lebendigem Leibe ins Paradies“ (Kurt Hiller). Der Kampf gegen den bequemen Bürger muß gekämpft werden, der Bürger ist karikierter Mensch, nicht der eigentliche, denn „der Mensch ist gut“.

Die Abgründigkeit des Menschen wird ignoriert, nicht Unfaßliches, sondern Faßliches forme Menschen zur Tatwirksamkeit, politische Tat, nicht Kunst sei Mittel zur Zielverwirklichung.

Ludwig Rubiner proklamiert: „Wir sind gegen die Musik — für die Erweckung der Gemeinschaft, Wir sind gegen das Gedicht — für die Aufrufung zur

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0205
gefördert durch die DFG

Liebe, Wir sind gegen das Drama — für die Anleitung zum Handeln, Wir sind gegen das Bild — für das Vorbild."

Der Mann der Verwirklichung ist nicht der Dichter, sondern der Propagandist, der Literat steht im Dienste des Staatsaufbaues, um „durch Worte Ereignisse zu machen" (Hiller). Und Rubiner verherrlicht den Mann der Propaganda: „Es lebe die Stimme! Die Stimme für die anderen! Es lebe das Wort hell wie Cornetsignal! Es lebe der runde geöffnete Mund, der laut gellt: Es lebe der Führer! Es lebe der Literat!"

Es geht dem Aktivisten um den Nutzen der Meisten, den er durch die Diktatur der Vernunft für verwirklichbar hält. Kunst ist Umweg. „Es gehöre eine gewisse innere Verdummung dazu, heute noch Kunstwerke in die Welt zu setzen" (Döblin).

Dies ist gegen den Expressionisten gesagt, der das Kunstwerk als Vorstufe zum Schöpfertum preist, der weiß, daß „Künstlerleben Selbstverwandlung ist" (O. Wilde). „Gott ist nirgends zu finden, als in der Begegnung mit sich selbst" (René Schickele). „Kunst ist eine Etappe zu Gott" (Edschmid). Ziel ist „nicht ein endliches Paradies, sondern unendliche Steigerung des Menschlichen" (Werfel). Der Expressionist verkündet, nicht auf ein abstraktes Kollektiv, auf Gemeinschaft und Brüderschaft komme es an. Gemeinschaft aber fängt beim Einzelnen an, Verwandlung allein sei Sinn des Lebens. Programme der Aktivisten werden abgelehnt. Sie seien „von der Abstraktion zum Wahnsinn verführt" (Werfel).

Bei dieser Kritik horchen wir auf. Sollte die Leitkraft des Aktivismus wirklich r a t i o sein? Paulsen glaubt zu sehr den Programmen der „Erlöser-Literaten". Nein, extatischer Wille ist das Movens des Aktivismus, wie Gefühlsüberschwang das des Expressionisten ist, ein konvulsivischer, machtgieriger Wille der im „Satze" der Abstraktion, von Doktrinen besessen, zum Ziel springt. Willenstaumel ist hier primär. Er wird logisiert und programmatisch motiviert, tatsüchtiger Wille setzt die Larve des Geistes auf, aber jedes überredende, werbende Wort fängt, schlägt, bändigt, geißelt. Rubiner meint: Denken tue das Wunder, nein: Wille will Wunder wirken.

Der Aktivist mißachtet den Seelenraum. Er sei „ein Zufluchtsort, eine geheime Ecke, ein Schatz ..., ein Erreichtes, ein Ausruhplatz". Der Aktivist erträgt das langsamere Tempo des organischen Wachstums nicht. Wille rase mit Maschinenmagie. Der mechanisierte Mensch ist die Artung Wesen, die ins „irdische Paradies" paßt. Johannes Becher, vormals extatischer Dichter religiöser Ausbrüche, sinkt zu dem Ausspruch hinab: „Ein schlecht gemachtes Propagandastück ... erscheint uns heute immerhin beiweitem gewichtiger als das ziselierteste, gleitendste Rilke-Gebild."

Im schroffsten Gegensatze glaubt der Expressionist nur an die innre Stimme: „Man muß an die Berufung mehr glauben als ans Programm". Mitgerissen werden über jede Meßbarkeit, Chaos erobern, sei es mit Gefahr, von Dämonen überrannt zu werden, Verinnerlichung, Verwandlung, Umkehr ist das Erhoffte. Wie kann Gemeinschaft werden, „wenn euer Menschtum ein Embryo blieb?" Es geht um Erneuerung, der Weg gebietet: Einstieg in sich selbst, Selbstentdeckung, Anblick des Abgrunds.

„In mir Gewölk
Und ewger Wind,
In mir Gezücht
Und Ottern sind."
(Hanns Johst.)

Bereitschaft zu leidender Selbstentdeckung läßt diese Extatiker Dostojewsky zum Paten ausrufen, ihn, der seine Handlungen aus der dämonischen Zweideutig-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0206
gefördert durch die DFG

keit des Lebens schaut, aus dem Gespiegeltsein des Geheimnisses hinein in jede nüchterne Stunde des Alltags. Einstieg ist Weg der Einsamkeit, Einsamkeit aber Wurzel aller Gemeinschaft. Zu ihr führt das Pathos des Ahnens: „Vorwärts zwang die Sehnsucht“ (Sorge).

Gedicht wird dem Expressionisten zum hymnischen Ruf, zum extatischen Schrei; Passionen, Stadien, Traumspiele, Sendungen, extatische Szenarien, Mysterien, Phantasmagorien werden Gedicht, der Mensch ist Symbol, Spiegelmensch (in Faustens Ahnenreihe), der Roman wird musikalisch, symphonisch, zerbricht im Lyrischen. Suche, Steigerung, Potenzierung ist sein Gehalt und seine Weise. Edschmid faßt den Sinn solchen Schaffens zusammen: „So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht... Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem faßt, was hinter ihnen steht... Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit.“

Erlösungssehnsucht, Verwandlungsinbrunst ergreift den Dichter, Chaos soll Kosmos, Erde Sonne werden:

„Ich will die Welt auf meine Schulter nehmen
und sie mit Lobgesang zur Sonne tragen.“
(Reinh. Joh. Sorge.)

Dem Expressionismus ist schon vor mehr als zehn Jahren der Grabgesang gesungen worden. Unableugbar ist, daß manche Dichter und Künstler dieser Bewegung im breiten Strom der Tradition sich dämpften (und zu Kassenerfolg kamen). Begabteste holte der Tod. Das Neben- und Gegeneinander dieser beiden Verwirklichungsweisen kündet aber mit unüberhörbarer Stimme dies: Durchdringung von Wille und Gedanken durch den Lebensatem des Herzens macht Menschen und Kunst erst ganz. Gefährlich ist's, wenn sie sich auseinanderreißen, verderblich aber, wenn eine allein sich einseitige Herrschaft anmaßt, die andre verkümmern läßt. Je mehr sich eine Stimme „einsaitig“ ausschrillt, desto mehr verlangt sie polaren Gegenton, der zur Ganzheit versöhnt. Spannt sich Wille zur Tat, so rufe er aus dunklem Ahnen der Fülle die Stimme der Tiefe und des Wunders. Dem Dichter darf der Einstieg in die Schächte des Staunens und der Überraschung nicht vermauert sein. Schau des Künstlers ist Vision, je mehr das Muß sich spannt, desto mehr soll schöpferischer Bereitschaft das gefährliche Abenteuer der Selbstschau, die Fahrt ins Wunder, das Finden des Unaussagbaren aufgetan sein. Einseitig gesehn und gestaltet, verzerrt sich die Welt, Halbes ist Grimasse. Kürzester Weg abstrakter Zielerzwingung vergewaltigt.

Dichter, Schauende können die dürre Straße der Zwecke nicht gehen. Ihnen kann nur der Genius Pfade weisen.

Dresden. Ernst Wagner.

Fritz Schmalenbach: Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Konrad Triltsch, Würzburg 1935.

Jeder Kunsthistoriker wird das interessant und frisch geschriebene Buch gern in die Hand nehmen, das in seiner Reichhaltigkeit durchaus erschöpfend alles Wesentliche wiedergibt, was man von der Entwicklung des Ornamentes „Jugendstil“ und über die, die es geschaffen und in ihren Werken verwendet haben, wissen möchte. Für den Rahmen unserer Zeitschrift freilich kommen nur die beiden Ka-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0207
gefördert durch die DFG

pitel in Frage, die sich mit der Wesensart des Jugendstils selbst befassen: „Terminologie des Flächenraums“ und „Die formale Erscheinung“.

Ist es für die Übersichtlichkeit eines geschichtlichen Werkes durchaus von Vorteil, wenn sich der Verfasser auf einen Ausschnitt beschränkt, so bedeutet dies für eine Stilgeschichte eine gewisse Gefahr. Denn es liegt natürlich nahe, für die Darstellung gerade das Gebiet zu wählen, dem die Stilrichtung selbst einen Vorzug gibt, in dem sie sich breitschweifig, ja mitunter geradezu geschwätzig ergeht, so daß es dem Historiker nur zu leicht gemacht wird, sich des Sprachrohrs der Zeit selbst zu bedienen, anstatt die Stichhaltigkeit gerade an den Aufgaben zu erproben, deren Lösung der Zeit Schwierigkeiten und Widerstände entgegensetzen. Ein ausgesprochener „Flächen-Stil“ wäre also instruktiver nicht nur in der Flächendarstellung, sondern gerade in einer anders gearteten Gattung, etwa der Architektur, zu verfolgen, wenigstens solange es sich um eine stilgeschichtliche Einordnung handelt. Der Verfasser ist dieser Gefahr nicht so sehr in der Erfassung der Wesensart als in der mühsam und umständlich aufgestellten Terminologie erlegen, bei der deutlich ist, daß der Ausgangspunkt eben der Jugendstil, aber kein anderer historischer Flächenstil gewesen ist.

Einzig und allein für die eigenartige Ornamentik des Jugendstils hat die Unterscheidung zwischen „Form“ und „Gestalt“ eine Bedeutung; nur von ihm aus versteht man die Bezeichnung „Flächenraum“ und „Flächenkörper“ statt des so viel sinnfälligeren „Grund“ und „Muster“ oder gar die Auseinanderlegung von „voluminösem Körper“ und „linearem Flächenkörper“, wofür man mit weniger Spitzfindigkeit gewiß mit den Begriffen „geometrische Figur“ und „Linie“ auskommen würde.

Als Kennzeichen des Jugendstils werden angegeben: „Homogenität des Tones der Flächen (Schattenlosigkeit), lang gleitende Bewegungen in der Fläche, Beschränkung auf wenige Einzelmotive und Formen, deren Dimension gleichzeitig beträchtlich wächst, endlich motivisch Ersatz historischer durch neue naturalistische und abstrakte Formen“.

Das „Prinzip der Schattenlosigkeit“, besser wohl gesagt der Mangel an plastischer Rundung und das Ausweichen vor jeder Tiefenwirkung ist das sinnfälligste Kennzeichen jedes manieristischen Stils. Der Jugendstil ist aber einer der reinsten manieristischen Stile, die wir kennen. Daher die starke Betonung des Ornaments und innerhalb des Ornamentes wieder die Bevorzugung der Linie. Der voraufgehende Stil, der sog. „Historismus“, war hochmalerisch gewesen. Der Verfasser schildert ihn als den „Atelierstil der Malerei“: „ein Haufen, eine unübersehbare Masse räumlicher Dinge, dreidimensionaler Formen ... stillebenartig zu einem gefällig malerischen Durcheinander arrangiert“. Über den manieristischen Jugendstil geht die Entwicklung weiter zum „geometrischen Ornament“, zur „Sachlichkeit“, also keineswegs wieder zu einer malerischen Unordnung, sondern zu einer reinen, klaren, vielleicht heute noch nicht ganz erfüllten Klassik. Somit liegt die historische Stellung des Jugendstils fest. Er bedeutet die Einschmelzung aller malerischen Elemente zu einem indifferenten, biegsamen Plasma, aus dem die Folgezeit ihre Gestalten bilden kann. Die Möglichkeiten dafür sind mannigfaltigster Natur. Kein historisch manieristischer Stil gleicht dem anderen. Aber die Möglichkeiten sind auch begrenzt. Und da eben liegen die Offenbarungen und Wunder der geschichtlichen Enthüllung: trotz des vorgezeichneten Weges die Einzigartigkeit des Vorgangs zu begreifen, den geschichtlich einmaligen in dem zeitbedingten Stil.

Das Einzigartige des Jugendstilornaments, das uns befähigt, es aus tausend anderen Ornamenten ohne zu zögern herauszuheben, besteht in seiner Zwischen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0208
gefördert durch die DFG

stellung zwischen Linie und Figur, einer Linie, die nie eine geometrisch klare Form umreißt oder selbst Muster wird, die stets einen lebendigen Organismus vorzutäuschen sucht, ohne auch wieder Diener dieses Organismus zu sein. Es gibt überhaupt keine reine Linie, sondern nur linienhaft verlaufende Formen, die den Hang zum An- und Abschwellen nicht lassen können, oder wie der Verfasser sich ausdrückt: „langgeschwungene Bewegung in der Fläche". Daher die Bevorzugung linienhafter, d. h. schlank gebildeter Organismen, so wie Blumenstengel, Schwanenhälse, Frauenhaare, Sonnenstrahlen und Wasserwellen, die in das Ornament einfach eingespannt werden, ohne jedoch ihre Eigenbedeutung preiszugeben, wirklich Linie und Form zu werden. Der Verfasser beobachtet ganz richtig, daß die Blume nur deswegen das Lieblingsmotiv des „floralen" Jugendstiles geworden sei, weil „die Biegungen ihres Blatt- und Blütenstengels in unübertrefflicher Weise einen motivischen Vorwand für endlose Schlängelbewegungen in der Fläche abgaben". Hinzuzufügen ist nur, daß das Hauptgewicht auf der Zweideutigkeit zwischen Blume und Linie liegt. Man entscheidet sich weder für den Organismus noch für das Ornament, sondern hält sich immer die Möglichkeit offen, das Gewicht gefühlsmäßig auf die eine oder die andere Seite zu legen. Dieses Changeant, das auch in der Farbhaltung des Jugendstils (bis in den wirklich getragenen Kleiderstoff hinein!) eine solche Rolle spielt, ist gleichfalls ein typisch manieristisches Kennzeichen. Und von hier aus gesehen fällt auch die Unterscheidung zwischen der floralen und konstruktiven, zwischen der Eckmannschen und Van-de-Veldeschen Richtung dahin, denn auch die abstraktesten Ornamente und Linien Van-de-Veldes können die Herkunft und Verwurzelung im Vegetabilischen nicht verleugnen. Auch hier dieses An- und Abschwellen, die „Bandwürmer" und „Strumpfbandlinien". Das Unformale dieser Schwellungen kommt gerade in dem Spielen mit der „negativen Form" auf die die Zeit und unser Verfasser ein so hohes Gewicht legen, zum Ausdruck, diesem Jonglieren zwischen Grund und Muster, so daß man bald das eine, bald das andere zu sehen glaubt, ornamentale Zwittergebilde und Künstlichkeiten, wie sie eben nur der Manierismus braucht und duldet.

Was aber die Linien des Jugendstils vor allem manieristisch macht, ist ihr „müder", man sagt wohl besser unentschiedener Charakter, das peinliche Vermeiden jeder einfachen geometrischen Form wie Halbbogen, Kreis etc. Es fehlt ihr dadurch Festigkeit und Ruhe, verschafft ihr zwar m. E. keine Eigenbewegung, aber jene Beweglichkeit ähnlich der gotisch manieristischen S-Kurve, die ständig vom Lufthauch gerührt, ständig in Wallung befindlich erscheint.

Auch der Absatz über die Tonigkeit könnte von der Erkenntnis aus, daß es sich um einen manieristischen Stil handelt, neu und tiefer gedeutet werden. Auch hier wieder ein charakteristisch manieristisches Element: Tonigkeit statt Farbentschiedenheit. Daß das Wiedereinsetzen der Linie als Konturbezeichnung noch nicht linear (im Wölfflinschen Sinn) zu sein braucht, erweist gerade der Jugendstil mit seinem mehrfachen, parallelen Kontur, der die Grenze mehr verwischt als bezeichnet, und damit Richtung an Stelle der Fläche setzt, technische Mittel, die das gotische 14. Jahrhundert sehr bevorzugte. Man denke auch an das Aufteilen der Fläche in Parallelen beim antiken Meidiasstil und bei der mittelalterlichen Skulptur. All das sind stilistische Elemente, die mit Flächenkunst an sich gar nichts zu tun haben, für die das Ornament nicht einmal besonders geeignet ist. Hier eben hätte man die andern Künste herbeiziehen müssen.

Was nun als Letztes die Revolution gegen den Historismus betrifft, so sind Schlagworte wie „Originalität" und „Rückkehr zur Natur" in jedem Stil dieselben sich selbst gegebenen Erklärungen für den Zwang der immanenten Entwicklung und damit für den Historiker wesenlos. In Wirklichkeit ist der „Historismus" in jedem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0209
gefördert durch die DFG

Federstrich naturnäher gewesen als der ganze Jugendstil trotz aller Blumen und Schwanenhälse. Und ob der Geschichtsforscher von morgen nicht doch auch die zeiteigene Originalität des verpönten Historismus erkennt, vermögen wir bei der mangelnden Übersicht noch nicht recht zu sagen. Es kommt schließlich nicht so sehr auf das Mehr oder Weniger der übernommenen Einzelformen an als auf die Verarbeitung zu einem Gesamtstil, der nur bei allzugroßer Nahsicht nicht erkennbar ist. Hat man doch auch im Barock des 17. Jahrhunderts lange Zeit einen entarteten „Renaissancestil" gesehen, ehe man sich dazu entschloß, seine persönlichen, hochqualitativen Eigenheiten zu begreifen. Die malerische Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat als reifste Frucht den Impressionismus geboren. Diesem konsequenten Ansteigen und dem auch nur im Gesamtbild der Zeit ganz zu fassenden allmählichen manieristischen Abbiegen gegenüber bedeutet der „Stil der Jugend" nur eine Episode, und gerade hier zeigt es sich, daß ohne eine feste Einbauung in die allgemeine Haltung der Zeit der Jugendstil, nur als Ornament betrachtet, den Charakter eines Kuriosums nicht verliert.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

August Langen: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus). 1 Bl. + 131 S. Jena, E. Diederichs 1934. [In der Sammlung: Deutsche Arbeiten der Universität Köln. Herausg. von Ernst Bertram und Friedrich von der Leyen.]

Diesem, großen Fleiß bekundenden und sichtlich um selbständige und eigenartige Auffassung bemühten, Buch in kritischer Betrachtung gerecht zu werden, scheint mir unendlich schwer. Es flimmert einem vor den Augen, wenn man es liest: alle möglichen, kaum zur Sache gehörigen Beobachtungen und Einfälle werden fortwährend angebracht; vieles, was richtig ist, steht oft nicht, sauber für sich, am richtigen Platze; einigen nach des Verf. Meinung grundlegenden Lieblingsideen zuliebe werden waghalsige Schlüsse gezogen und nachher in den Aufbau als tragfähige Balken übernommen; diese Lieblingsideen treten fort und fort so aufdringlich hervor, daß man in unaufhörlichem Verdruß darüber das richtig Beobachtete leicht übersieht. Sich in dem Buch zurechtzufinden, wird auch dadurch noch erschwert, daß zwar ein gutes „Sachverzeichnis", aber seltsamerweise kein Namenverzeichnis beigegeben ist. Man muß zunächst sich bemühen, auf den Kern des Buches zu kommen und hierbei all das Nebenwerk, alle unhaltbaren und alle von dem Verf. überschätzten Meinungen fortzudenken.

Der Kern des Buches ist offenbar das durchaus beachtenswerte Unternehmen, den bürgerlichen Roman der deutschen Aufklärungszeit in wichtigen Zügen nicht sowohl nach seinem Inhalt, seinen Motiven, wie vielmehr nach seiner geistigen Form zu erfassen. „Der deutsche rationalistische Roman des 18. Jahrhunderts ist im wesentlichen auf das optische Bild hin komponiert, psychologische Kunst und Aufbau der Handlung gipfeln in ihm" (S. 48). Nicht nur werden gern die in den behandelten Romanen beliebten Einführungscharakteristiken der neu auftretenden Personen als „Porträts", wohl auch als „Gemälde" oder „Bildnisse" bezeichnet, so daß ganze Porträtgalerien zusammenkommen, sondern auch „die Handlung zerfällt in eine Folge von Bildern, deren jedes einen kleinen Ausschnitt erfaßt... Die zeitliche Dauer dieses Ausschnitts ist auf einen kurzen, in sich geschlossenen Handlungsablauf begrenzt, ja sie kann bis auf einen Moment zusammenschrumpfen... Präziseste Erfassung durch das Auge, ein fast virtuoses Können in der Fremdbeobachtung, in körperlicher Beschreibung, in der Darstellung von Mimik und Gestik ist hier geleistet" (S. 55). Solche „Menschendarstellung im Augenblick der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0210
gefördert durch die DFG

bildhaften Erstarrung" (S. 61) „dient häufig psychologischen Zwecken", ist eine Art „experimenteller Situationspsychologie", und das ist so deutlich, daß die Romandichter mitunter selbst auf die Ähnlichkeit ihrer erstarrten Situationen mit bildhaften Darstellungen (etwa von Hogarth, Greuze, Chodowiecki) hinweisen. Ferner findet L. in der auch im Roman beliebten Form der Parallelenziehung (Charaktervergleich, Situationsvergleich) „Begriff und Eigenart dem Gesichtssinn, und zwar seiner mathematisch schärfsten und klarsten Form, der Geometrie, entnommen" (S. 71). Weiterhin hat L. etwas tatsächlich Bemerkenswertes in seinen Romanen beobachtet: „Sehr häufig weist schon die äußere Form des Gesprächs ... auf die Nähe des Schauspiels hin. Oft ... sind Regiebemerkungen beigefügt, die den Bühnenanweisungen des Theaterstücks entsprechen und eingeklammert oder auch in kleinerem Druck geboten werden" (S. 84). Dieser Übergang in die für das 18. Jh. durch ihre „Anschaulichkeit" besonders „typische Dichtungsgattung" zeigt in L.s Sinne wieder die stark optische Orientierung der Romandichter dieser Zeit. Endlich „ist die Beziehung besonders zwischen Illustration und Roman eine denkbar enge" (S. 89); die Hauptmasse des Kupferstichs, im Roman und im Kalender, will „moralistisch-zweckhafte Menschenkenntnis lehren", „es besteht der Brauch, zu bereits erschienenen Dichtungen, besonders auch zu Romanen, Kupferfolgen nachzuliefern. Die Beliebtheit dieser Sitte ist charakteristisch: in der Kette von Bildchen bot man gleichsam den Extrakt der Dichtung nochmals dar ... Die Struktur vor allem des Romans als Bilderkette wird durch diese Gewohnheit bestätigt" (S. 92 f.).

Solche Feststellungen über gewisse Eigentümlichkeiten der von L. behandelten Romane sind gewiß von Wert; daß ein stark visueller Grundzug in manchem zutage tritt und daß solche Erkenntnis nicht ohne Bedeutung für die Beurteilung der deutschen Literaturgeschichte des 18. Jh. ist, mußte gewiß einmal hervorgehoben werden. Nur tritt freilich auch hier schon bedenklich die Neigung des Verf. zutage, nicht haltbare Deutungen den offensichtlich richtigen hinzuzufügen. Die Parallelenziehung als schriftstellerisches Kunstmittel hat doch gewiß gar nichts mit Visuellem zu tun („Sechs Monate drauf", so erzählt Mercks Held Herr Oheim aus seiner Schulzeit, „stellte ich eine öffentliche Vergleichung zwischen Cäsar und Alexander an" — wer außer L. würde auf den Gedanken kommen, daß der Schüler oder sein Schöpfer dabei eine visuelle Vorstellung der beiden großen Männer gehabt habe?). Und jenes Verfahren, an die Stelle epischer Erzählung und Mitteilung von Dialogen beteiligter Personen mit eingeschobenem „sagte er" oder dgl. gelegentlich die Form der Dramendrucke treten zu lassen — was hat es mit einer visuellen Vorstellung des betr. Abschnittes zu tun? So weit ich sehen kann, sind es gewöhnlich b l o ß e Dialogfolgen o h n e szenische Bemerkungen, und wenn wie in der S. 85 f. mitgeteilten Unterhaltung zwischen Frank und Wild aus dem „Leben eines Lüderlichen" von Bretzner (der übrigens in allererster Reihe Lustspieldichter war und dem daher solche formale Vermischung der Gattungen besonders nahe lag) wirklich „szenische Bemerkungen" wie in Theatertexten eingeschoben sind, ist die Zahl der aufs Akustische gehenden Anweisungen mindestens so groß wie die der Bemerkungen visueller Natur. Aber vor allem: es ist nicht richtig, daß das bürgerliche Theater im 18. Jh. in erster Reihe auf den Gesichtssinn, auf die Schaulust berechnet war — im Gegenteil: gerade die Zurückdrängung der Schaulust und die Hervorhebung der Notwendigkeit der „guten Aussprache" sind es in erster Reihe, die das rationalistische Theater vom Barocktheater unterscheiden. —

Der Verf. begnügt sich nun aber nicht mit der immerhin wohl zum Teil gelungenen Feststellung: im deutschen Roman des 18. Jh. ist eine starke Hervorhebung des visuellen Moments zu erkennen, er will löblicher Weise auch den Grund dieser Erscheinung ermitteln, und er glaubt ihn auf geistesgeschichtlichem Gebiet

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0211
gefördert durch die DFG

zu finden: die Vorliebe der Romandichter für das Optische sei eine Teilerscheinung der gleichen Vorliebe des Rationalismus im allgemeinen. Zur Feststellung dieser Erscheinung wird dem den Roman behandelnden zweiten Teil des Buches (S. 45—96) ein allgemeiner erster Teil (S. 11—44) vorausgeschickt; freilich muß man eine große Menge nicht auf den Roman bezüglicher Stellen des zweiten Teils hinzunehmen, wie umgekehrt im ersten Teil auch schon nicht wenige Stellen aus Romanen herangezogen werden. „Das 18. Jahrhundert ist in hohem Grade eine Kultur des Auges", so beginnt dieser erste Teil. Als Begründung dient zunächst eine ganz allgemeine Erwägung: „Gegebener Vermittler vom Verstande zum Verstand ist das Auge, der relativ schärfste und untrüglichste Sinn. Anschauung ist die Grundforderung wie jeder Pädagogik, so vor allem der einer Verstandeskultur" (S. 7); ferner eine Anzahl von Aussprüchen deutscher Rationalisten (Brockes, Hippel, Lichtenberg); L. hätte übrigens in diesem Zusammenhang auch schon auf etwas hinweisen können, was er erst in einem die Überwindung des Rationalismus behandelnden Schlußabschnitt (S. 106 f.) erwähnt: auf die Ablehnung des Sehens, des „kältesten Sinnes" durch Herder und seine Sturm- und Dranggenossen — entschieden ein Beweis dafür, daß für die Rationalisten „alles so B l i c k" gewesen war. Zu weiterer Begründung dient L. dann namentlich (S. 12 ff.) die bildliche Ausdrucksweise der Zeit, in der nach L.s Meinung wenigstens „in einem nicht unwichtigen Feld" das „entscheidende Charakteristikum die Bezogenheit auf den Anschauungswillen bildet" — besonders scheinen ihm allgemein gangbare bildliche Ausdrücke wie „Gemälde", „Gemäldesammlung", „Kabinett", „Porträt", „Galerie", auch „Auftritt", „Aufzug", „Szene", „Akt" u. dgl. schon Überleitungen zu jenen späterhin im Roman beobachteten Eigentümlichkeiten zu sein. Endlich kann man in diesem Zusammenhang auch noch auf das von L. oft betonte Interesse der Zeit für optische Apparate wie Camera obscura und Guckkasten und für den Spiegel, nicht nur in symbolischer, sondern auch in praktisch-wissenschaftlicher Bedeutung hinweisen und auf die starke Wirkung der Lehre von der Perspektive.

In all diesen Beobachtungen und vielleicht auch in den daraus gezogenen Folgerungen mag manches Richtige stecken; immerhin werden noch systematischer durchgeführte Einzeluntersuchungen nötig sein (auf solche Notwendigkeit macht L. selbst gelegentlich — S. 12 — aufmerksam), um das wirklich Haltbare festzustellen. Jedenfalls aber muß schon darauf hingewiesen werden, daß Schlüsse von dem bildersprachlichen Ausdruck auf die Lebendigkeit der bei dem Vergleich herangezogenen Vorstellung wie immer so auch hier ihr sehr Gewagtes haben: schwerlich wird man mit Sicherheit sagen können, ob der, der im 18. Jh. Wendungen wie „in ein helles Licht setzen", „Gesichtspunkt", „vor Augen stellen", „Familiengemälde" gebraucht, wirklich noch von einer lebendigen visuellen Anschauung zu ihnen geführt wird; zu irgendwelcher Sicherheit wird man höchstens da kommen, wo man nachweisen kann, daß solche Wendungen eben erst aufgekommen sind — aber gerade das wird sich nicht in vielen Fällen ermöglichen lassen: L. beruft sich — wie sollte er auch anders vorgehen? — im einzelnen gern auf die Autorität des Grimmschen Wörterbuchs; aber so ausdrückliche Angaben der Lexikographen, wie er sie braucht, finden sich erst in den in jüngster Zeit erschienenen Bänden (so z. B. für „Übersicht" und „übersichtlich"); wenn in den früheren Bänden ein Wort erst für das 18. Jh. belegt ist, so hängt das leicht mit der Entstehungsgeschichte des Wörterbuchs zusammen, das ja erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit über ein wirklich fast vollständiges Beobachtungsmaterial verfügt — es kommt aber auch vor, daß L. die im Wörterbuch gebotenen Belege für den bildlichen Gebrauch einzelner Worte („Brille", „Fernglas") schon im 16. und 17. Jh. zugunsten der ihn beherrschenden Theorie einfach mit Stillschweigen übergeht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0212
gefördert durch die DFG

Nun aber noch ein Weiteres, wobei zunächst vorausgesetzt sei, daß die von L. aus dem Wörterbuch genommenen und die zahlreichen von ihm selbst in fleißigster Lektüre gewonnenen Metaphern ihren sinnlichen Wert noch besitzen: es ist doch sehr auffallend, daß sie bei genauem Zusehen fast ausnahmslos erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ja zum größeren Teil erst seinem letzten Drittel oder gar Viertel zuzuweisen sind. Dadurch wird es m. E. in hohem Maße zweifelhaft, ob jene allgemeine Bevorzugung des Gesichtssinns wirklich oder wirklich nur auf den Rationalismus zurückgeführt werden kann, dessen geistige Herrschaft ja doch schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts fest begründet ist. Und schließlich sei bemerkt, daß das große und allgemeine Interesse für die Lehre von der Perspektive, das L. ebenfalls auch in sprachlichen Wendungen des 18. Jh. beobachtet, doch auch schon im 16. und besonders im 17. Jh. sehr entschieden vorhanden ist (eine wie große Rolle spielt sie in der Theaterdekorationskunst der Barockzeit!); L. nennt und zitiert nur ein einziges Lehrbuch der Perspektive: die „Freye Perspective" von J. H. Lambert, die 1759 zu erscheinen begann — welche Fülle von Lehrbüchern auch aus der vorrationalistischen Zeit lernt man aber durch Th. Wunderlichs Buch „Zeichenkunst, Zeichenunterricht und allgemeine Kunstbildung im XIV.—XVIII. Jh." (Berlin und Köln 1911) kennen! Auch die Verdeutschung des Wortes „Perspektive" durch „Sehe-Kraft", die L. (S. 12) „sinngemäß", d. h. doch wohl besonders seinem Sinn gemäß nennt, geht, wie ein Blick in Grimms Wörterbuch lehrt, schon auf das 17. Jahrhundert zurück. —

Wenden wir nun die chronologische Betrachtungsweise auch auf L.s bei der Untersuchung des Romans gemachte Beobachtungen an — sie wird uns dadurch schwer gemacht, daß L. auch da die Angabe von Jahreszahlen gewöhnlich verschmäht —, so zeigt sich wiederum, daß L.s Material lediglich aus Romanen etwa seit 1766 besteht und zum größten Teil aus Büchern, die erst dem letzten Viertel des Jahrhunderts angehören. Das kann nicht darauf zurückzuführen sein, daß L.s Nachforschungen etwa erst hier eingesetzt hätten: ich habe eine ganze Anzahl von Romanen der vorangegangenen Jahrzehnte auf L.s Gesichtspunkte hin ohne Erfolg durchgesehen: so — abgesehen von einigen anonym erschienenen Büchern — Loens „Ehrlichen Mann am Hofe" (1740), Gellerts „Schwedische Gräfin" (1747), Sincerus' „Das Leben der schönen Österreicherin" (1747), L. A. Würffels „Moralischen Lebenslauf" (1752), J. G. Pfeils „Die Geschichte des Grafen von P." (1762), J. Ch. Lossius' „Die verlorene und gerettete Tugend" (1764). Lediglich in J. J. Duschs „Orest und Hermione" (1762) finden sich nicht ganz wenige solcher Stellen, die L. als „Einzelgemälde" bezeichnet, und ferner ganz auffallend viele Gespräche, die nicht in epischer Form in die Erzählung einbezogen sind, sondern nur durch Voranstellung der Namen der redenden Personen, also von der Art, die L. als eine Anlehnung an die visuelle Theaterform ansehen möchte —; nirgends jedoch treffen wir hier eine „szenische Bemerkung", wohl aber innerhalb der Dialoge sehr viele Gedankenstriche, wie sie in den gedruckten Theaterstücken des 18. Jh. so häufig sind: aber gerade diese Gedankenstriche haben dort in erster Reihe einen akustischen, erst in zweiter manchmal einen visuellen Charakter, und diesen konnte der Leser des Romans schwerlich so erschließen, wie dem Schauspieler solche Gedankenstriche in seiner Rolle auch eine gewisse Anregung für sein Mienen- und Gebärdenspiel geboten haben.

Aus der Dichtung der ersten Hälfte des 18. Jh. steht L. eigentlich nur ein einziger Autor zur Verfügung, der ein ausdrückliches Bekenntnis seiner besonderen Hochschätzung des Gesichtssinnes ablegt und den starken Zusammenhang des richtigen Sehens mit der ratio betont. Aber es ist kein Romandichter, sondern der Lyriker Heinrich Brockes, und L. teilt infolgedessen die wichtige Stelle aus

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0213
gefördert durch die DFG

dem 7. Bande seines „Irdischen Vergnügens in Gott' (1743) nicht in dem literarhistorischen zweiten, sondern schon im ersten, dem allgemein geistesgeschichtlichen Teil seines Buches mit. Und neben einer derartigen Darstellung der Bedeutung des Gesichtssinnes findet man bei Brockes doch auch das Wissen darum, daß man Gott mit allen Sinnen zu erfassen habe:

„Ich fühlte, schmeckt' und sah den Schöpfer überall,
Ich hört' an jedem Ort der süssen Stimme Schall",

heißt es im 9. Band des „Irdischen Vergnügens" (1748), und schon im ersten Band (1721) steht:

„Der beste Gottesdienst ist, sonder Zweifel, der,
Wenn man vergnüget schmeckt, riecht, sieht und höret."

Man hat ja Brockes auch als eine Art frühen Vorläufer der späteren Überwinder des Rationalismus aufgefaßt.

Ferner: die von L. so besonders betonte Vorliebe für bildmäßig gefaßte Situationen findet sich im 18. Jh. doch auch außerhalb des geistigen Gebietes des Rationalismus: jeder denkt sogleich an Goethes „Werther", den man doch ganz gewiß nicht auf das Konto des Rationalismus setzen wird. Und es ist doch auch die Frage, ob jene Darstellungsformen, die nach L. charakteristisch für die Tendenz des rationalistischen Romans zur Bildhaftigkeit sind, nicht auch in Büchern ganz anderer Perioden zu finden sind. Sie sei hier nur aufgeworfen, und es mögen zwei zufällig gepflückte Lesefrüchte aus Romanen dargeboten werden, die dem Neurealismus des ausgehenden 19. Jh., also einer Zeit angehören, die hundert Jahre später liegt als der von L. betrachtete Zeitraum; absichtlich spreche ich nicht von Werken, die das Niveau der von L. behandelten Romane ganz erheblich überragen, z. B. nicht von der großen Neigung, die Keller und C. F. Meyer, welche doch wahrlich nichts mit Rationalismus zu tun haben, für gemäldehafte Situationen bekunden. Indem Th. Fontane im 20. Kapitel seines Romans „Vor dem Sturm" (1878) den Kreis der Gräfin Amalie von Pudagla auf Schloß Gusa zu charakterisieren beginnt, sagt er: „Denn mit wie großem Recht auch die Vorführung abgeschlossener, ihr Thun und Denken zettelartig am Mantel tragender Gestalten verworfen und statt dessen jene Erzählungskunst gepriesen werden mag, die die Phantasie des Lesers in den Stand setzt, das nur eben Angedeutete schöpferisch auszubilden und zu vollenden, so mögen doch Ausnahmen überall da gestattet sein, wo wie hier, das Nebeneinanderstellen fertiger Figuren nicht viel mehr bedeuten will, als eine weniger um der Bildnisse selbst, als um des Ortes willen, wo sie sich finden, dem Leser vorgeführte Porträtgalerie." Und in Max Kretzers Roman „Drei Weiber" (1886) wird eine „starre Situation" folgendermaßen gekennzeichnet: „Als er die Thür öffnete" — es wird sich gleich zeigen, daß L. diese Form der rahmenhaften Abgrenzung eines „Gemäldes" besonders wichtig und charakteristisch für die rationalistische Zeit erscheint — „bot sich ihm ein äußerst unschöner Anblick dar. Stiefmutter und Stieftochter lagen sich gegenseitig in den Haaren..." Und dann wird diese Szene als ein „widerliches Salonbild" bezeichnet, und ein entsprechendes Bild zeigt sich „im Rahmen der gegenüberliegenden Thür".

Schließlich aber: wenn „der Rationalismus" die Ursache für solches Vorwiegen der Visualität ist, dann würden, da der Rationalismus des 18. Jh. ja keine deutsche, sondern eine europäische Erscheinung ist, jene daraus entspringenden Formen des Romans doch wohl nicht auf das Gebiet der deutschen Landesgrenzen sich beschränken, sondern sich z. B. auch in Frankreich zeigen. Ich habe wenigstens drei Hauptwerke der französischen Romanliteratur daraufhin durchgesehen:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0214
gefördert durch die DFG

die „Manon Lescaut“ von A. F. Prevost und die beiden Romane „Marianne“ und „Le paysan perverti“ von P. Marivaux, aber keine Spur von jenen Dingen getroffen, die L. in deutschen Romanen beobachtet hat. Immerhin sei nicht verschwiegen, daß sich in einem der oben (S. 199) im Vorbeigehen erwähnten anonymen deutschen Romane, „Der erkannte Einsiedler oder merkwürdige Lebensbeschreibung des Herrn von B***, eines französischen Maltheserritters“ (1765), eine auffallende Stelle findet (S. 103): „Man stelle sich noch dabey ein altes Weib in einem schmutzigen Hemde, und ganz zerrissen vor, wie sie einen ledern schlechten Beutel in den Händen hält, aus deme sie murmelnd und grunzend ein Stückgen Geld nach dem andern hervor langt, und solche in der Reihe auf einem schlechten elenden Tisch hinsetzet; wie alles von einem dunkeln Licht in einer garstigen und rauchigten Lampe, so, wie sie die Hexen bey ihrem Tanz haben, bescheinet wird: so kan man ein wahres Gemählde haben, an das der beste Mahler sich machen darf.“ Wenn meine (hier nicht näher zu begründende) Annahme richtig ist, daß dieses Buch eine Übersetzung aus dem Französischen ist, so wäre damit vielleicht eine Anregung gegeben, die französische Romanliteratur weiter auf visuelle Elemente zu durchsuchen und gegebenenfalls der L.schen Rationalismus-Hypothese eine neue Stütze zu geben. —

Nun ist aber noch von einer besonderen Entdeckung zu sprechen, die L. gemacht zu haben glaubt: die Kultur und die Dichtung, besonders auch wieder die Romandichtung, des Rationalismus seien bestrebt, das Visuelle, das sie zu erfassen oder zu gestalten unternehmen, so wie der Maler sein Gemälde von dem Allzuvielen der Gesamtwelt durch einen Rahmen abzugrenzen. Von dieser Idee ist L. so sehr beherrscht, daß er sie auch in dem Nebentitel seines Buches („Rahmenschau und Rationalismus“) und in den meisten seiner Kapitelüberschriften zum Ausdruck bringt und daß sie immer wieder in seiner Darstellung zum Vorschein kommt. Versuchen wir auch hier, was nicht eben leicht ist, ihre wesentlichsten Motive herauszufinden. Zunächst, in einer besonderen Einleitung, weist L. darauf hin, daß das „Prinzip der Rahmenschau“ ganz im allgemeinen als ein Mittel, aus dem Unüberschaubaren das Überschaubare herauszuholen, in der psychischen Einrichtung der Perzeption und der Apperzeption gegeben sei — ob in der von L. beigegebenen graphischen Darstellung, in der die „Apperzeption“ als ein kleines eingerahmtes Quadrat erscheint, eben was diesen „Rahmen“ betrifft mehr vorliegt als eine bloße Arbeits- oder richtiger Darstellungshypothese, wage ich als Nicht-Psycholog nicht zu entscheiden. Die große Neigung der Bildkunst des 18. Jh., im besonderen des Holzschnitts und des Kupferstichs, ihre Darstellungen durch zunächst meist viereckige Strichumrahmungen von der Umgebung zu trennen, wird betont und daraufhin versucht, eine Art heimlicher Umrahmung der in Worten der Schriftsteller gebotenen Porträts oder Situationen zu erschließen; dabei wird nicht deutlich zugestanden, daß der Rahmen in der Bildkunst doch schon seine viel weiter zurückreichende Geschichte hat, und daß im besonderen die Buchillustration schon in gar nicht rationalistischen Zeiten, so in den Romanen des 16. und 17. Jahrhunderts, diese Umrahmung zeigt, daß also diese Form durchaus nicht wohl auf die besondere Weltanschauung des 18. Jh. zurückgeführt werden kann; auch sind ja doch auch im 18. Jh. rahmenlose Darstellungen — so Zeichnungen und Vignetten — unschwer aufzufinden. Die starke Neigung der Rokkokozeit zur Darstellung des Kleinen und Kleinsten, ferner und die Fülle der dadurch entstandenen und durch ihre spielerische Ausgestaltung auffallenden Umrahmungen in den Buchillustrationen soll nicht übersehen werden, aber einmal scheint es doch sehr fraglich, ob solche Eigentümlichkeit der Rokkoko-Kleinkunst wirklich mit dem Rationalismus in inneren Zusammenhang gebracht werden kann, und weiter: ist denn nun das auffallend

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0215
gefördert durch die DFG

starke Hervortreten solcher Rahmenspiele in der Bildkunst wirklich ein Grund, all die in Worten gebotenen Miniaturbildchen der Erzählungen heimlich umrahmt zu sehen und in solcher „Umrahmung" eigentlich das Entscheidende zu finden? — Und ist wirklich die „Unfähigkeit, die Weite zu umfassen," die Ablehnung der Ebene bei den Rationalisten so groß, wie L. das betont? Gottsched ist doch geradezu der typische Vertreter des Rationalismus, und in seinem „Klag-Lied über das rauhe Pfälzer-Land" (1750) heißt es (S. 7):

„Sagt, die ihr der Natur bestimmtes Schicksal wißt,
Wie lange währt es noch, bis alles eben ist?
Bis aller Berge Sand und Staub die See getrunken,
Und aller Felsen Klump im Boden ist versunken?
Wie flach, wie rund, wie schön wird dann der Erdball seyn ...
Ein neues Paradies wird auf der Welt entstehn,
Und rings um ihren Ball in ebnen Fluhren gehn."

Der vermeintlichen Abneigung gegen die Unüberschaubarkeit soll nun die „Rahmenschau" abhelfen. Aber wenn der Rahmen wirklich dem Schriftsteller des Rationalismus so wichtig ist, dann müßte er doch öfter in der Sprache der Aufklärungszeit erwähnt, wenigstens im bildlichen Ausdruck eine Rolle spielen. L. deutet das auch selbst (S. 31) an: „Die Sprache der Aufklärungszeit läßt das Prinzip der Rahmenschau in einigen technisch-physikalischen Gleichnissen erkennen." Aber an praktischen Beispielen für solche Verwertung des Wortes „Rahmen" hat er keines aus einem Roman und überhaupt nur drei zur Verfügung, und sie stammen alle drei aus dem „Noah" Bodmers (1750), der doch sogar in manchem gegen die Aufklärung protestiert; L.s Darstellung hebt auch nicht Bodmers Gebrauch, sondern die Kritik des Erzrationalisten Schönaich hervor — der aber b e s p ö t t e l t, wie L. ganz richtig sagt, Bodmers Ausdrucksweise: der „Rahmen" gehört danach also durchaus n i c h t der Sprache der Aufklärungszeit an. — Ich kann wenigstens noch e i n e „Rahmen"-Stelle aus der damaligen Literatur hinzufügen, aus dem Anfang des „Pervonte" (1778) von Wieland, den L. ja so gern für den Rationalismus in Anspruch nimmt:

„Ein König, Nahmens — ja! Die Nahmen,
Die Nahmen, die vergess' ich gar zu gern!
Am Ende sind's ja auch nur Rahmen
Und Schalen, — das Gemähld', der Kern
Macht alles aus..."

Dieser Ausdruck mit seinem „nur" spricht doch auch nicht gerade für eine besondere Hochschätzung des Rahmens.

Mehr durch Beispiele zu belegen bemüht sich L. eine Art von Rahmenersatz: den Blick auf eine Landschaft oder auf eine Situation, durch ein Fenster oder durch eine offene Tür. Aber prüft man genau, so sind es eigentlich doch nur zwei Belege, und auch diese haben im Grunde nichts oder doch nicht viel zu bedeuten: das eine ist eine Stelle aus Thümmels „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" (1794), die aber doch nicht sicher erkennen läßt, daß der Blick auf ein unübersehbares Tal wirklich v o r dem Hindurchschreiten durch eine plötzlich sich öffnende Tür gewonnen wird, das andere die Beschreibung des Gartenhauses in Goethes „Wahlverwandtschaften" (1809), die aber L. doch nicht mehr als eigentlich rationalistisch, sondern nur „als Nachklang eines rationalistischen Brauches" zu bezeichnen wagt. Zitiert er dann gleich dahinter aus C. C. L. Hirschfelds „Theorie der Gartenkunst"[2] (1779 ff.) über einen Pavillon: „Die reizenden Landschaften umher scheinen mit einem Wetteifer zu blühen, um

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0216
gefördert durch die DFG

das Auge zu entzücken; jedes Fenster liefert ein neues Gemälde", so hätte er dem Leser nicht verschweigen sollen, daß Hirschfeld fortfährt: „S o b a l d m a n a u s d e m P a v i l l o n h e r a u s t r i t t, wird das Auge überall von den heitersten Landschaftsgemälden begrüßt" — der Leser hätte dann sofort bemerkt, daß die Fensterrahmen keineswegs notwendig sind, um den Eindruck von Landschaftsgemälden hervorzurufen. — N i c h t angeführt hat L. die berühmte Stelle aus Goethes „Werther" (1774), wo der Held „in die Thüre" tritt und von dort die köstliche Butterbrotszene beobachtet — diese Nicht-Anführung ist sicherlich Absicht, denn Goethes Jugendroman konnte er doch unmöglich ins rationalistische Bereich einreihen. — Aus der Bildkunst führt L. e i n Beispiel an: eine Wandbekleidung im Berliner Ermelerhaus (1761), in der aus der gemalten Fensteröffnung einer Rosenlaube sich ein scharf umrahmter Blick in eine gleichfalls gemalte Landschaft auftut. L. bietet eine Wiedergabe dieses Gemäldes — aber ist es ihm denn nicht aufgefallen, wie in der auf der gleichen Tafel (3) von ihm wiedergegebenen Chodowickischen Illustration jener Butterbrotszene der Künstler, der doch wirklich ganz und gar dem Rationalismus angehört, es unterlassen hat, der in der Dichtung gegebenen Anregung folgend, uns mit Werther durch den Rahmen der geöffneten Tür auf Lottens Bemutterung ihrer Geschwister blicken zu lassen? Die hier so nahe liegende „Rahmenschau" ist verschmäht. Werther steht in der Gruppe i m Zimmer, und die geöffnete Tür sehen wir zu seiner Linken.

Endlich aber hat L. noch ein besonderes, im 18. Jahrhundert entstandenes optisches Instrument im Auge, und die große praktische und symbolische Beliebtheit dieses Instruments scheint ihm sein bei ihm alles durchziehendes Prinzip der rationalistischen Rahmenschau besonders deutlich zu machen. Das ist der Guckkasten, den er (namentlich S. 31—36) eingehend behandelt hat. Daß aber jene Beliebtheit des Guckkastens etwas mit der Umrahmung der in ihm gezeigten Bilder zu tun hat, ist wieder durch nichts zu beweisen — L. hat (S. 35) nur eine einzige Literaturstelle zur Verfügung, in der der Rahmen solcher Bilder besonders erwähnt wird, noch dazu eine, die kaum als eine B e t o n u n g der Umrahmung angesehen werden kann. Der Rationalist Schönaich macht sich über eine Stelle in Bodmers „Noah" (7, 65) lustig:

„Also glänzt in jeglichem Rahm' ein besonderer Auftritt."

Bodmer nämlich schildert die Folge der gemäldeartig in Rahmen gespannten gestickten Teppiche in der Arche, und Schönaich meint spottend, Bodmer habe dabei offenbar an die Folge der Bilder in einer Camera obscura gedacht. Nicht die Rahmen, sondern die Bilder f o l g e sind das tertium comparationis. Übrigens ist hier ja nicht vom Guckkasten, sondern von der ihm allerdings verwandten Camera obscura die Rede, die ebenfalls (L. S. 37) „dem Rationalisten zum Symbol seiner Sehweise" werde. Unter dieser rationalistischen Sehweise versteht L. also das isolierende Anschauen der einzelnen Situationen. Aber wenn man genau zusieht, weiß L. nur e i n e n e i n z i g e n rationalistischen Romandichter (S. 33) anzuführen, der in solchem Sinne den Guckkasten gleichnishaft verwendet: J. K. Wezel, der tatsächlich in seinem Roman „Tobias Knaut" mehrere Stellen hat, in denen er etwa anführt, wie „im Hintergrunde des Gehirns manches reizende Gemählde... herrlich illuminirt, wie in einem Guckkasten, aufstieg." Die Stellen aus dem 18. Jh., die L. sonst beibringt*) (sie stehen übrigens auch alle im ersten Teil seines Buches,

*) Die von L. S. 34 herausgehobene Stelle aus Lessings 41. Literaturbrief, an der es sich um eine höchst absprechende Kritik von Duschs „Schilderungen aus dem Reich der Natur und der Sittenlehre" handelt, wählt das Guckkastengleichnis sicherlich nicht, um Duschs „Bestreben, die Darstellung in der Form kleiner konzentrierter Bildchen zu geben", zu charakterisieren, sondern um die sinnlose Häufung von lauter Trivialitäten zu verspotten (Lessing sagt infolgedessen auch nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0217
gefördert durch die DFG

nicht in dem eigentlich dem Roman gewidmeten 2. Teil), sind entweder, wie die aus Schulz, Bretzner, Schubart, Hippel, ohne jeden eigentümlichen Sinn, oder sie beziehen sich auf die von dem Guckkastenmann geübte moralische Ausdeutung seiner Bilder, haben also mit L.s eigentlichem Problem gar nichts zu tun, oder sie haben einen schon völlig von der Betonung der starren Situation verschiedenen Charakter. Von solchen Wandlungen, namentlich von der schon vor einer Reihe von Jahrzehnten untersuchten Bedeutung, die der antirationalistische Sturm und Drang dem Guckkasten-Gleichnis gibt, indem er nicht mehr die Bewegungslosigkeit der Einzelbilder, sondern das rasche Vorübergleiten der ganzen Vorführung betont, spricht L. in seinem Schlußwort, in dem er das Aufhören des Rationalismus behandelt; aber im Grunde gehören doch auch die von ihm (S. 33) zum Rationalismus gestellten Sätze aus Wielands „Abderiten" (1778) hierher, und auch die Stelle aus Bretzner (S. 34) betont nicht die Starrheit des Bildes, sondern das Auftauchen und Verschwinden der Gegenstände und paßt daher auch nicht zu der Betrachtungsweise, um die es L. geht. Im Grunde ist also tatsächlich nur der einzige Wezel von der L.schen Art.

Und dieses grotesk dürftige Material soll nun eine Hauptstütze für L.s gesamte Betrachtungsweise sein! Der oberflächliche Leser kann es freilich nicht merken, wie dürftig das Material ist, denn ganz als wäre es riesengroß ist das gesamte Buch, auch der zweite Teil, in dem doch tatsächlich der Guckkasten überhaupt nicht mehr erscheint, von einer triumphierenden Guckkastenterminologie durchsetzt: „Der Guckkastenausschnitt des Kopfes", „Der rationalistische Guckkastenmensch", „Die Guckkastentechnik", „Die Guckkastenschau des Rationalismus", „Das Porträt als Unterform des Guckkastenbildes" und dergleichen. Es ist, als brauchte der Verfasser unbewußt die ständige Wiederkehr solcher Schlagworte, um sich selbst den Glauben an die Realität seiner Visionen zu erhalten.

Visionen hat L. ohne Zweifel, und das ist eine durchaus nicht unbeträchtliche Mitgift für den, der philologische Arbeit leisten will. Um so schmerzlicher ist es mir, daß mir die Aufgabe zufiel, der trockene Schleicher zu sein, der diese Fülle der Gesichte stören muß. Möchte doch L. bei seinen künftigen wissenschaftlichen Arbeiten diese Aufgabe selbst übernehmen, im Sinne eines hübschen Sprüchleins, das der erste Vertreter der nordischen Philologie an der Berliner Universität, einer der ersten Ibsen-Apostel in Deutschland, Julius Hoffory, vor bald einem halben Jahrhundert in das nur handschriftlich vorhanden gewesene, leider, wie es scheint, in Verlust geratene „Album der Berliner Germanisten" geschrieben hat und das ich bei dieser Gelegenheit der Vergessenheit entreißen möchte:

„Einst fanden und verbanden sich Kritik und Phantasie;
Aus diesem Bund ein Kind entstund, genannt Philologie."

Berlin. Max Herrmann.

Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft
Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe

Am 25. April 1935 hielt der Maler Dr. Ernst Wagner einen Vortrag über den Expressionismus als Weg und Irrweg. Er versuchte einzuführen in die Sphäre des nicht einmal jedem Künstler bewußten Gestaltungsurgrundes.

„Guckkasten", sondern braucht den auf ein ganz niedriges Publikum berechneten Namen „Raritätenkasten") und um die ihm widerliche Form, in der Dusch seine Herrlichkeiten anpreist, zu parodieren: „Und abermals repräsentiert sich —." „Und abermals repräsentiert sich —", die Art des Marktschreiers, der den Raritätenkasten vorführt und immer wieder das nächste Bild anpreist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0218
gefördert durch die DFG

Dieser Urgrund ist aber auch Abgrund, und es hängt vielleicht nicht von der freien Wahl des Künstlers ab, ob er von den gefährlichen Tiefen nur berührt und begnadet, oder erfaßt und verzerrt werden wird. An Werken von Marc, Nolde und Schmidt-Rottluff wird sichtbar, wie der Künstler die Welt der Blühekräfte des Vegetativen und jene andere, in der Drang, Trieb und Angst des Tieres walten, aufreißt und in sie einsteigt. Die Nähe dieser Elementarwelt, die das Wesen alles wirklichen Künstlertums mitbestimmt, ist zugleich dräuende Gegenwart von Zerstörungsgewalten. Das Wagnis des Ständig-in-ihrer-Nähe-lebens und das Bedürfnis dazu ist ein Grundzug deutscher Gestaltungskraft. Mehrere — und zwar die als ursprünglich und echt anzusehenden und von den Mitläufern und Nachahmern streng zu sondernden — Expressionisten zeigen in ihrer Bildgestaltung wieder jene Rotationskraft, deren Schwungdynamik von den frühesten nordischen Kunstwerken her durch Romantik und Gotik bis ins Spätbarock erhalten geblieben ist. Ein solches Rotieren des „Schwungrades des Lebens“ ist ein Ausdruck schöpferischsten deutschen Lebensgefühls, und es bekundet sich in den Meisterwerken des Expressionismus.

Natürlich speisen uns harmonische Menschen und harmonische Werke mit anderen Kräften als es jene Künstler und Werke tun konnten, aus denen der innere Protest gegen die bequeme, feige und dekadente Lebensform der Vorkriegsgeneration ausbrach. Ihre peinlichen Verzerrungen sind nie ein Ideal, wohl aber die notwendige Aufdeckung einer seelischen Situation gewesen. Kunstwerke wachsen auf dem Boden des Lebens. Wird dieser durch Ängstlichkeiten und Sicherungen unfruchtbar gemacht, so suchen die Lebenskräfte die Tiefe auf und sammeln dort Explosivstoffe an. Die höchste und als Ideal zu ersehnende Leistung ist: mitten im Schwung der urtümlichen schöpferischen Mächte aufrecht stehen zu bleiben. Aber diese Leistung kann nicht bestellt oder erzwungen werden, und wer aus Angst vor beunruhigenden Entdeckungen auf die Gefahr, in dämonisch geladene Seelenregionen einzudringen, von vornherein verzichtet, verzichtet damit auf das Künstlertum selbst. — Dem Vortrag folgte eine lebendige Aussprache.

Am 23. Mai sprach Prof. Dr. Justus Hermann Wetzel über Spitteler. Der Vortragende ging von der bedeutsamen Verkennung und Nichtbeachtung des Schweizer Dichters Carl Spitteler und seines Werkes aus. Er betonte die weltoffene und weltmännische Lebensführung dieses zugleich kindhaft und männlich inbrünstigen Liebhabers des Lebens, dieses mitleidenden Beklagers und seherisch trotzigen Anklägers seines automatenhaften Zwanglaufes.

Spittelers Werk baut sich dreigliederig auf: aus den mystisch-kosmischen Vers-Epen (den Kern- und Gipfelwerken) —, aus den realistischen Gegenwartsdarstellungen (Novellen, Romane, Bühnenstücke) —, aus den journalistischen Berichten, Plaudereien und aus seinen ästhetischen Studien. Unter den Epen behandeln Prometheus und Epimetheus (1867—81) und Prometheus der Dulder (1911—24) (die Altersfassung des gleichen Stoffes) das menschliche Urthema: das Ur-Ich gegenüber der trügerischen Welt; — der Olympische Frühling (1898—1910) das gewaltige bunte Menschenleben in extramundaner Projektion und aus übergeschichtlicher Perspektive.

Spittelers Prometheusmythus hat mit der antiken Sage nur vageste Gemeinschaft. Hier handelt es sich um geistiges Titanentum mit seinem Anspruch auf das regulative Vorrecht der Seele (des Ur-Ichs) vor den Konventionen und Traditionen der Gesellschaft, um die Überordnung eines extramundan-künstlerischen Weltbildes über die wirtschaftlich intramundan begrenzte Gesellschaftsordnung. Sublime Prophetenschau gegen nutzbehaftete Bürgermoral. (Das gleiche Thema in persönlicher und gegenwärtiger Instrumentierung im Roman Imago.) Die Lösung dieses Konfliktes bringt die Einsicht, daß der prophetisch-künstlerische Anspruch lediglich die Geltung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0219
gefördert durch die DFG

einer kontinuierlich höher weisenden Aufgabestellung beanspruchen darf und nur in der Ichsphäre (unter Opferung des Glücksanspruchs an die unbedingte Pflichtforderung der Göttin Seele) durchzusetzen ist: Seelengröße gegen Sinnenglück, der tragische Konflikt des großen Menschen.

Nach durchdringender Vergleichung von Spittelers Prometheus (1880) und Nietzsches Zarathustra (1883) wird eine spätere geistesgeschichtliche Forschung die Bedeutung beider Werke für die Moralphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts festzustellen haben. Ihrer Unterschiedlichkeit in Gehalt und Form entspricht der gegenwärtige Wirkungsabstand. Er weist auf Temperamentskontraste bei beiden Männern hin, auf den Gegensatz von Spittelers eindeutigem Dichtertum gegenüber Nietzsches wandlungsbereitem Kulturdenkertum. Eine tiefe und enge Verbindung sah und belegte der Vortragende zwischen dem Seelenglauben des Prometheus und der Kantischen Begründung der Freiheitsidee, der Lehre von der Autonomie des Willens.

Der Olympische Frühling ist bereits von Robert Faesi als ein Gegen- und Vergleichswerk zu Wagners Ring des Nibelungen genannt worden. Der mythisch epische Charakter verbindet beide Werke, die weltanschauliche Aufhängung trennt sie. Dort Wagners leidsüchtige Weltflucht, hier Spittelers zwar pessimistisch-tragische Lebensschau, aber (unlösbar davon) auch sein heldisch-tröstliches „Dennoch". Der ichzentrierten Haltung des Prometheus gegenüber ist der Olympische Frühling eine reichere und farbigere Weltdichtung, die alle Höhen und Tiefen des Lebens ermißt.

Spittelers Religion ist antichristlich wie antipantheistisch, doch beiden Lehren gegenüber duldsam, weil er ihre Berechtigung als Massenreligion anerkennt, und weil Güte der Grundpfeiler von Spittelers Tatdenken und Sinnwollen ist. Der demütigen Unterordnung der Massenseele unter einen Schöpfer stellt Spitteler den Glauben an das Ur-Ich, das er als eine Göttin-Seele verbildlicht, entgegen. Sie wird einem naturgebundenen Weltenschöpfer übergeordnet. Dieser, als Repräsentant der Erscheinung im umfassendsten Sinne demütigt sich schließlich bei Spitteler vor der Göttin Seele, der Verbildlichung der reinen Idee ewigen Strebens und unendlicher Wesenheit. In ihr hat der heldische Mensch Spittelers seinen Urgrund, hierhin seine letzte Zuflucht. Der abergläubischen Vermengung des Seelenprinzips mit dem Naturprinzip (ein organisatorisches Zugeständnis der Kirchen an das religiöse Unterordnungsbedürfnis der Massen) stellt Spitteler eine absolute Monarchie der reinen Idee entgegen, welche uns in ihrer psychologisch-kosmologischen Totalität nur kraft unserer teleologischen Phantasie zugänglich ist; das Weltbild eines Künstlers.

Zu wenige, so urteilte der Vortragende, haben bisher erkannt und bekannt, daß Carl Spitteler als ein „ewiger Mann" die uralten und immer neuen Fragen des Lebens wieder in eine unvergleichlich persönlich künstlerische Beleuchtung gerückt hat.

Im Anschluß an den Vortrag trug Dr. Oskar Röszler-Groteck aus dem „Olympischen Frühling" und eine Ballade Spittelers vor, Fräulein Irmela v. Dulong las Prosastücke und Lyrisches.

Am Donnerstag, den 20. Juni, sprach Privatdozent Dr. Helmut Kuhn über das Thema „Vom Ursprung kunsttheoretischer Besinnung". Die Gedankenentwicklung des Vortrags durchlief drei verschiedene Stufen. Zuerst wurde eine Form der Kunsttheorie ins Auge gefaßt, die aus der Kunstübung selbst als die ihr innewohnende und ihr dienende Besinnung entspringt. Das Wesen dieser „technischen" Kunstlehre ist Dienst an der Kunst, mag sie nun als „poietische" Lehre dem Schaffenden oder als Deutungslehre dem nachschöpferisch Genießenden behilflich sein. Eine derartige Theorie mag wohl ihre Begriffe der Philosophie entleihen, sie selbst ist nicht Philosophie. Ihr tritt nun, auf einer zweiten Stufe der Erwägung, die philosophische Besinnung entgegen, die vom Ganzen des Lebens her, das auch die Kunst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0220
gefördert durch die DFG

umfaßt, auf die Kunst reflektiert. Nun erst zeigt sich das Phänomen der Kunst in seinem weitesten Horizont. Zugleich aber fällt es, bisher ein Absolutum für die ihm dienende Theorie, unter eine aus den Forderungen des Lebens entspringende Kritik. Erst für die Philosophie wird die Kunst eigentlich zum Gegenstand, aber auch zum Problem. Dieser schroffe Gegensatz von technischer und philosophischer Besinnung mildert sich, so wird in dem dritten Teil des Vortrags gezeigt, insofern zu einem organischen Zusammenhang, als die Kunst, ihrem eignen Wesen entsprechend, aus ihrem besonderen Bezirk heraus in das Leben wirkend und Wirkungen erleidend übergreift. — In der Aussprache machte Prof. Dessoir neben anderen kritischen Bemerkungen geltend, daß noch andere Arten des Ursprungs von Kunsttheorie zu beachten sind, z. B. aus der Architektonik eines philosophischen Systems. Prof. J. H. Wetzel trat für die Personalunion von Künstler und Kunsttheoretiker ein.

Der nächste Vortrag wurde am 14. November gehalten. Max Wachler behandelte Paul Ernsts kunsttheoretische Anschauungen. Wie auch anderen großen Dichtern verdanken wir Paul Ernst eingehende Untersuchungen über die Fragen der Kunst und der Kunstwerke. Bei seinem Denken, das Religion, Sittlichkeit, Politik, soziale Fragen, ebenso wie das Gebiet der Kunst umfaßte, sah und fühlte er, wie jeder wirkliche Dichter, alles im Zusammenhang und konnte deshalb auch in großen Zusammenhängen denken. Sein Weltbild wird durch Religion, Sittlichkeit und Volkstum bestimmt. Große Kunst ist ihm immer Ausdruck der Religion und nur eine besondere Form der Sittlichkeit. Weitergebildet hat er sich durch drei Erlebniskreise: das Christentum, die Erkenntnis von der Bedeutungslosigkeit der Wirklichkeit und den Formgedanken.

Bei der Kritik der Vergangenheit auf dem Gebiet der Kunst setzt sich Ernst mit dem deutschen Idealismus auseinander: zwar ist er ihm der höchste Versuch seit dem Christentum, zu einem allgemeinen Verständnis der Welt zu kommen; denn er hatte die Idee des Allgemein-Menschlichen; aber Kants Pflichtbegriff wurde immer mehr veräußerlicht, und Goethes Selbstvervollkommnungsideal ist eine zu schmale Grundlage für das höhere geistige Leben eines ganzen Volkes. Seit etwa 1830 ging das selbständige geistige Leben mehr und mehr zurück. In die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft gehört der Naturalismus in der Dichtung, der gesellschafts- und volkszerstörend wirkte. — Beim Aufbau seiner Kunsttheorie wandelt Ernst die Lehre von den Urbildern zeitgemäß ab. Jedes Urbild muß an der richtigen Stelle stehen, sonst ist Kultur nicht möglich. Ernst sucht weiterhin entscheidend zu ergründen das Wesen des Künstlers, des Schauspieldichters und des Unterhaltungsschriftstellers. Grundlegend ist seine Lehre von der Form: das Formgesetz ist nicht eine vom Verstand erschlossene Regel, sondern muß im Künstler empfindungsmäßig lebendig sein. Von Dichtungsformen stellt er die Tragödie am höchsten, weil sie die strengste Form hat. Dem Drama am nächsten, was die Form betrifft, steht die Novelle, während der Roman nur Halbkunst ist wegen der lässigeren Form. Eine besondere Stellung nimmt das Epos ein, das zwar keine so strenge Form hat wie Drama oder Novelle, das aber eine ganze Welt in ihrer Buntheit darstellen kann. Die Dichtung im ganzen ist für Ernst eine der wichtigsten Mächte zur Bildung des Menschen und seiner Verhältnisse. — Es folgten erläuternde Proben aus dem Werk Paul Ernsts, gesprochen von Hildegart Klingspor.

Am Mittwoch, dem 11. Dezember 1935, sprach Walter Steinhauer über die stiltreue künstlerische Wiedergabe und erläuterte seine Ausführungen durch musikalische Beispiele. — Der Vortrag versuchte seinen Gegenstand, der gerade heute — in einer Zeit der beflissensten Wiederbelebung alter Musik — erhöhte Aufmerksamkeit erfordert, durch zweifache Fragestellung zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0221
gefördert durch die DFG

erfassen: nämlich erstens, ob Stiltreue möglich, und zweitens, ob sie notwendig sei — ob sie erreicht werden kann, und ob sie auch erreicht werden soll.

Da die älteren Musikwerke — unter Voraussetzung inzwischen ungebräuchlich gewordener Selbstverständlichkeiten der Aufführungspraxis — nur skizzenhaft notiert wurden, macht es von vornherein große Schwierigkeiten, die historisch richtige Instrumentierung, Stimmenbesetzung, Textunterlegung, Temponahme, Lautstärkendifferenzierung und ähnliche Besonderheiten rein theoretisch festzustellen. Ist schon dies wegen der Schweigsamkeit der Quellen nicht immer möglich, so sind der praktischen Wiederholbarkeit noch engere Grenzen gezogen. Die Gegenwart besitzt weder genug alte Instrumente, noch entsprechend geschulte Spieler, die also etwa die Technik der Generalbaßimprovisation beherrschen müßten, noch Kastratenstimmen und manches andere, um den originalen Klangleib und die originale Vortragsweise erneut verwirklichen zu können.

Selbst wenn aber unter besonders glücklichen Umständen irgendeinmal eine annähernd wissenschaftlich-stilgemäße Aufführung eines älteren Musikwerkes ermöglicht werden kann, so gewinnt solche museale Wiedergabe gleichwohl für die lebendige Musikpflege nur einen recht bedingten Wert. Man könnte zwar meinen, daß dann doch zumindest der Anspruch erfüllt werde, den das Kunstwerk als autonome Objektivation auf Angemessenheit des Erfassens erhebt. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß es in früheren Jahrhunderten ein eigentliches musikalisches „Werk“ gar nicht gab, daß die schaffenden Meister den Nachschaffenden etwa die Hälfte dessen überließen, was wir heute als Komponieren bezeichnen, und daß innerhalb einer bestimmten Epoche und einer mehr oder weniger starken örtlichen Überlieferung jeder neue musikalische Aufführungsakt eine neue, von manchem Zufall abhängige, jedenfalls einzigartige Begebenheit war, so daß also hinsichtlich älterer Musik von dem Erfordernis einer strengen und ehrfurchtsvollen Objektangemessenheit der Interpretation noch gar nicht gesprochen werden kann. Ein anderes Moment, das den Wert musealer Wiedergaben für das heutige Konzertieren nun geradezu beeinträchtigt, ist noch bedeutsamer: die Entwicklung des Hörens. Es galt im 18. Jahrhundert z. B. der Klang des Cembalos gegenüber dem des Klavichords als rauschend und pompös, während er jetzt gegenüber dem des Klaviers oft als dünn und zimperlich bezeichnet wird. Das damalige Erlebnis barocker Kraft läßt sich für den heutigen Hörer nicht mit damaligen Mitteln wieder-holen. Man könnte eher pointieren: eine Tradition bleibt solange lebendig, als sie verfälscht wird.

Nichtsdestoweniger wird heute „Stiltreue“ immer wieder gefordert. Es läßt sich auf Grund einer gewissen Verwandtschaft des heutigen mit dem vorklassischen Stilwillen wahrscheinlich machen, daß — entsprechend der Seinsgebundenheit des Denkens — eine Aufführung älterer Musik meist dann als besonders stilgerecht empfunden wird, wenn sie dem eigenen Stilwillen der Gegenwart entspricht.

In der Erörterung wurde vor allem darauf hingewiesen, daß das behandelte Problem nicht nur auf musikalischem Gebiet, sondern auch bei anderen Künsten vorliegt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0222
gefördert durch die
DFG

Das Wortspiel und die komische Rede

Von

Julius Klanfer

Die Sprache untersteht, soweit sie als ästhetisches Wirkungsmittel tätig ist, zwei Gruppen von Strukturbedingungen. Die stilistische und ästhetische Forschung hat bei der Untersuchung einzelner Ausdrucksgebilde im allgemeinen nur eine dieser beiden Gruppen zum Gegenstand, nämlich die Abhängigkeit der Wirkung sprachlicher Formen von rein ästhetischen Bedingungen. Sprachforscher und Sprachtheoretiker befassen sich gelegentlich mit der zweiten Gruppe struktureller Bindungen, den Bedingungen, die für alles was Sprache ist und mithin auch für das Sprachlich-Ästhetische gelten. In der Regel finden dabei nur solche sprachliche Ausdrucksmittel Berücksichtigung, die auch außerhalb der Kunstsprache einen beträchtlichen Raum einnehmen, vor allem die Metapher im weiteren Sinne. Die Blickrichtung auf die ästhetische Wirkung der Sprachformen fehlt diesen Untersuchungen fast durchwegs. Eine vergleichende Würdigung beider Gruppen von Bedingungen könnte auf manchen Zweigen der stilistischen Forschung zu neuen Einsichten führen. An dieser Stelle soll eine eng umschriebene sprachlich-ästhetische Erscheinung, das Wortspiel, in beiden Richtungen untersucht werden. Das Gebilde, das ich als „komische Rede" in die Untersuchung mit einbeziehe, werde ich an seinem Orte gegen das Wortspiel abgrenzen. Hier sei nur bemerkt, daß ich darunter nicht alles mit den Mitteln der Sprache erzeugte Komische verstehe, noch auch jede der komischen Wirkung fähige Rede, sondern nur ein ganz bestimmtes Ausdrucksmittel. Es beruht auf anderen sprachlichen Voraussetzungen als das Wortspiel und verwendet bloß die gleichen oder sehr ähnliche Darstellungsmittel. Eine sprachliche Strukturanalyse des Wortspiels liegt, so weit mir bekannt, weder in der ästhetischen noch in der sprachtheoretischen Literatur vor. Die ästhetischen Bedingungen seiner Wirkung sind hingegen gründlich durchforscht, so daß hier nicht viel Neues zu bieten sein wird. Auch über die eigentümliche ästhetische Leistung des Wortspiels vermag die sprachtheoretische Betrachtung wenig neue Aufschlüsse zu geben. Diese Fragen sind in den grundlegenden ästhetischen, literarhistorischen und stilistischen Arbei-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0223
gefördert durch die DFG

ten gestellt und beantwortet. Hier handelt es sich darum, diese Leistungen aus der sprachlichen Verrichtung des Wortspiels zu erklären und die Bedingungen, denen es als ästhetisches Gebilde unterworfen ist und von denen der besondere Charakter seiner Leistung abhängt, mit seinen sprachlichen Bedingungen zu einer Struktureinheit zusammenzufassen. Fünf Fragen sind zu beantworten:

1. Aus welchen Struktureigentümlichkeiten der Sprache ergibt sich das Bedürfnis, Wortspiele zu bilden?

2. Welche Mittel der sprachlichen Darstellung liegen dem Wortspiel zugrunde?

3. Welche der ihm verwandten komischen Rede?

4. Wie läßt sich die ästhetische Leistung des Wortspiels und der komischen Rede aus der sprachlichen Funktion dieser Gebilde ableiten?

5. Welcher Zusammenhang besteht zwischen der sprachlichen Struktur der untersuchten Ausdrucksformen und den Bedingungen, an die ihre eigentlich ästhetische Leistung geknüpft ist?

1.

Die sprachliche Leistung des Wortspiels. Indem wir Zeichen bilden und sie den Dingen zuordnen, bewältigen wir das Chaos der Erscheinungen, gliedern und differenzieren es. Zugleich schaffen wir durch den Akt der Zeichensetzung (oder den Vorgang der Zeichenbildung) die Möglichkeit, uns über das Bezeichnete von Mensch zu Mensch zu verständigen. Wir erweitern also gleichzeitig unsere Kenntnis und unsere Macht. Das sind die zwei wesentlichen Leistungen aller Zeichensysteme. Wir können Zeichen ersinnen, welche die Vielfalt unserer geistigen Welt möglichst getreu wiedergeben — das Ideal der Logistik ist ein System dieser Art[1]). Im täglichen Sprechverkehr wären solche Zeichen unverwendbar. Die Bedürfnisse des Lebens zwingen uns, den Differenzierungen unserer Welt nur bis zu einer gewissen Grenze zu folgen, dort stehen zu bleiben und die Zuordnung der Zeichen zu den Dingen zu vollziehen. So reicht unsere Sprache bis in die Objektwelt. Was hinter den Objekten liegt, der eigentliche Inhalt unserer „Protokollsätze", ist ihr nicht zugänglich, sie kann sich ihm nur umschreibend und andeutend nähern. Vom Zeichen her gesehen stellt sich dieser Sachverhalt etwas anders dar: die Sätze der Sprache sind Tatbeständen zugeordnet, die Worte Dingen und Verhältnissen an diesen Tatbeständen — zwischen den Teilen des Wortbildes, den Lauten, und den Teilen der Dinge, den primären Bewußtseinsinhalten, aus denen

[1]) Das Gegenstück dazu sind Zeichensysteme, die ausschließlich praktischen Verkehrszwecken dienen und mit einem Mindestmaß an Darstellungsgehalt belastet sind: Eisenbahnsignale u. dgl. Sie sind hier belanglos.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0224
gefördert durch die DFG

wir sie konstituieren, besteht keinerlei Zuordnung. Ding und Wort weisen im Regelfall keine Strukturgemeinsamkeit auf. — Andere Systeme finden ihre Grenze noch früher. Karl Bühler erwähnt — in anderem Zusammenhang — die Flaggensignale[2]). Eine bestimmte Konstellation von Flaggen bedeutet dort einen bestimmten Sachverhalt. Die einzelne Flagge aber ist keinem Dinge zugeordnet, sie dient ausschließlich als Unterscheidungsmerkmal, als Diakritikon. Hier verwehren die Bedürfnisse des Verkehrs also ein Vordringen der Zeichen in jenen Bereich, der den Worten der Sprache noch zugänglich ist. Auch die Menschensprache durchläuft in ihrer ontogenetischen Entwicklung eine Stufe, auf der nur den komplexen Sachverhalten, nicht aber ihren Momenten Zeichen zugeordnet werden: die Stufe des kindlichen Einwortsatzes. Überbleibsel solcher Sachverhalts-Zuordnung stellen in den modernen Kultursprachen die Impersonalia und gewisse Ausrufe dar: Feuer! Achtung!

Jenen äußersten Grad der Gliederung des Objekts, den ein Zeichensystem mit seinen Symbolen noch erreicht, nenne ich die Symbolgrenze dieses Systems.

Wenn es in der Entwicklung der Menschheit eine Stufe rein magischen Denkens gegeben hat, so war sie dadurch ausgezeichnet, daß geistige Bewältigung und physische Beherrschung der Erscheinung zusammenfielen. Das Streben nach Erkenntnis und der „Wille zur Macht" drängten den Menschen in die gleiche Richtung, ließen ihn unaufhaltsam fortschreitend stets neue Dinge aus dem Chaos lösen und benennen. In den geschichtlichen Kulturen treten jedoch die beiden Leistungen, die wir den Zeichen zuschreiben, auseinander, das Leben erhebt seine besonderen Ansprüche und ruft dem lösenden, auflösenden, benennenden Menschen sein Halt zu — die Symbolgrenze wird aufgerichtet. Ist ein Zeichensystem nun so weit abgegrenzt und festgelegt, daß es Gewähr leistet für die Befriedigung seiner Verkehrszwecke, so empört sich der zeichenschaffende Geist gegen den Zwang des Lebens. Der Drang nach fortschreitender Differenzierung des Bezeichneten kommt wieder zur Geltung. Diese Erscheinung ist an sehr verschiedenen Gebilden zu beobachten. Die Wappen, die wir im mittelalterlichen Rittertum und in allen feudalen Kulturen finden, sind zunächst einer militärischen Einheit zugeordnet, dann einer Familie und mitunter einem Einzelnen. Sobald ihre praktische Leistung, die Kennzeichnung des Wappenherrn und seines Eigentums, seiner Untergebenen usw., gesichert ist, beginnen die Meister der Wappenkunst, Herolde und Gelehrte, Mittel zu ersinnen, um Eigenschaften des Wappenherrn, Verdienste seiner Vorfahren, Ämter, Besitz u. a. auf den Wappen zur Darstellung zu bringen. Sie gehen sogar noch weiter und deuten ältere Wappen nachträglich im Sinne ihrer

[2]) Sprachtheorie, Jena 1934, S. 70 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0225
gefördert durch die DFG

Theorie. Ihr Ideal ist nun ein heraldisches System, in dem die Symbolgrenze nicht mit dem Individuum gegeben ist, sondern auf einer Stufe höherer Differenzierung, bei den Eigenschaften, die für den Wappenherrn wesentlich erscheinen, ihn gewissermaßen konstituieren. — Bei den Warenmarken ist der praktische Zweck erfüllt, wenn die Marke den Erzeugnissen eines bestimmten Unternehmens eindeutig zugeordnet ist. Auch hier beobachten wir die Neigung, die Symbolgrenze hinauszuschieben, zu durchbrechen, über die Eigenschaften der Ware oder ihres Erzeugers im Markenbild (bei Wortmarken im Markenwort) etwas auszusagen. Das Markenschutzgesetz setzt solchen Bestrebungen Schranken, aber der Spielraum, den es der mitteilenden Markenbildung gewährt, wird bis zum äußersten ausgenützt. Es sind dabei nicht immer besonders werbekräftige Eigenschaften, wie hohe Qualität oder billiger Preis, die zur Darstellung gelangen, sondern oft nur der Name des Fabrikanten, der Sitz des Unternehmens u. a. Dabei ist es durchaus nicht erwiesen, daß die im Markennamen enthaltenen Anspielungen auf Güte, Billigkeit oder andere Vorzüge des Erzeugnisses immer werbend wirken. Es scheint hier eine Art magischen Glaubens an die Kraft der Bezeichnung vorzuliegen.

Im Bereich der Sprache läßt sich das ständige Ankämpfen der Sprechenden gegen die Symbolgrenze an zahlreichen Erscheinungen beobachten. Doch kommt dieser Kampf nie zu Ende, denn die Ansprüche des praktischen Zeichenverkehrs setzen sich immer wieder gebieterisch durch und beseitigen die erreichte Sprachbeseelung oder verweisen sie in den Bereich der Schriftsprache, mitunter auch in den noch engeren Bezirk des künstlerischen, literarischen, gehobenen Stils. Wendungen, die einen Tatbestand mit großer anschaulicher Kraft wiedergeben, verblassen, werden zu komplexen Sachverhaltszeichen. Schon Jean Paul nannte die Sprache ein „Wörterbuch verblaßter Metaphern“. Der Vergleich des Lebens mit einer Meerfahrt war zu Schillers Zeiten vielleicht noch geeignet, mehr als sachliche Zuordnung zu vollziehen, über den Charakter des bezeichneten Ereignisses etwas auszusagen oder wenigstens mitklingen zu lassen. Sagen wir heute von einem Menschen, er habe „Schiffbruch erlitten“, so ist damit nicht mehr getan, als daß wir eben einen Sachverhalt mit irgend einem Zeichen belegt haben. Jedes andere Zeichen, eine Kombination von Flaggen oder ein Esperantowort würde genau das gleiche leisten. In anderen Fällen behält ein Ausdruck wohl seine beschreibende Kraft, doch die Erfordernisse des Alltags verbannen ihn aus der Umgangssprache. Im wirtschaftlichen und politischen Verkehr treten oft Verbindungen von Initialbuchstaben an die Stelle ausführender Worte, während diese höchstens in Tageszeitungen oder Fachschriften ungekürzt gebraucht werden. Die ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0226
gefördert durch die DFG

schiedenen Sprachschichten weisen jede ihre eigene Symbolgrenze auf. Karl Voßler bemerkt über den Unterschied zwischen Vulgärlatein (das nicht als sozial bestimmte Sprachschichte, sondern als die lateinische Umgangssprache aufzufassen ist) und Hochlatein: „Das wichtigste Neue aber liegt in der Verarmung selbst, im Verzicht auf stilistischen Eigenwillen des Sprechenden zugunsten eines besseren Verständnisses für den Hörer. In der hochlateinischen Wortstellung hat das seelische und geistige Interesse des redenden Individuums, in der vulgärlateinischen das des anhörenden Publikums den Vorrang. Dort kommt es mehr auf Darstellung und Nachdruck, hier auf Mitteilung und Geläufigkeit des sprachlichen Denkens an“[3]). Da der „stilistische Eigenwille des Sprechenden“ eben in nichts anderem besteht als darin, daß er, entsprechend seiner Betrachtungsweise der Dinge, das für ihn Wesentliche durch die Wahl der Worte und Wendungen über die Symbolgrenze herüberrettet, deckt sich dieser im Lateinischen beobachtete Vorgang mit einer allgemeinen Erscheinung[4]). — Auch Emil Winkler hebt die zerstörende, entseelende Wirkung des Sprachgebrauchs im Dienste praktischer Verkehrszwecke hervor[5]). — Ein Gebiet der Sprache scheint allerdings von dieser Entwicklung ausgenommen, nämlich die „Ausdruckssprache“. Daß auch auf der Entwicklungsstufe der modernen Kultursprachen die Worte (und vielleicht sogar die Laute) etwas Ausdruckhaftes, Individuelles haben, das im Erleben des Hörers unter Umständen ihre Zuordnung zu den Dingen als sinnvoll und nicht als das Zufallsprodukt sprachschöpferischer Willkür erscheinen läßt, hat Heinz Werner[6]) bewiesen. Doch ändert diese Tatsache nichts daran, daß wir im täglichen Sprachverkehr die Worte wie Münzen gebrauchen, deren (lautliche) Prägung nur zur Kennzeichnung dient und kaum beachtet wird. Seine Verkehrsgeltung bezieht das Wort aus der Konvention und nur aus der Konvention. Sein lautliches Gepräge wirkt dabei, wie die Zusammenstellung der Signalflaggen, ausschließlich als Diakritikon.

Gegen den ertötenden Zwang der Verkehrsbedürfnisse wehrt sich der zeichensetzende Mensch. Auch der Gebildete kann es nur schwer fassen, daß die Zuordnung Ding-Wort kraft menschlicher Willkür bestehen, das sprachliche Klangbild mit seiner lautlichen Mannigfaltigkeit

---

[3]) Geist und Kultur in der Sprache, Heidelberg 1925, S. 60.

[4]) Selbstverständlich kommt die verschiedene Lage der Symbolgrenze als unterscheidendes Merkmal nicht nur zwischen verschiedenen Sprachschichten, sondern auch zwischen einzelnen Nationalsprachen in Betracht. Man denke etwa an jene Beziehungen zwischen Sprache und Volkseigenart, die schon Fichte und in neuester Zeit Georg Schmidt-Rohr hervorgehoben haben.

[5]) Grundlegung der Stilistik, 1929, S. 97 ff.

[6]) Grundfragen der Sprachphysiognomik. Leipzig 1932.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0227
gefördert durch die DFG

nicht der Spiegel jener Vielheit von Qualitäten sein soll, die uns hinter den Objekten erwartet. Wenn wir über die Köchin lachen, die nicht begreifen kann, „woher man weiß, wie die Sterne heißen“, oder über das Kind, das die Einfachheit seiner Muttersprache preist, in der Brot wirklich „Brot“ und nicht etwa „pain“ heißt, so lachen wir zugleich über uns selbst. — Künstler und Sprachschöpfer laufen stets gegen die Symbolgrenze an. Die Metapher und überhaupt alle Tropen und Figuren lassen sich so begreifen. Auch die Sprache des Alltags, die ihre Schranken meist respektiert — denn sie ist ja unmittelbar dem Druck jener Verkehrsbedürfnisse ausgesetzt, die die Symbolgrenze aufrichten und stützen —, leistet sich gelegentlich einen Blick über die Grenzpfähle. Lautmalende Worte bilden Geräusche nach oder spiegeln in ihrem Aufbau die Promptheit, Langsamkeit, Gemächlichkeit, Größe, Intensität oder andere Struktureigenheiten eines Vorgangs, einer Sache. Das Kompositum ordnet der Sache nicht nur ein Wort zu, sondern verrät auch etwas von ihrer Beschaffenheit, freilich nur das Dürftigste: das Tintenfaß enthält eben Tinte, das Schreibpapier enthüllt im Namen seine Bestimmung, der Tannenwald seine Beschaffenheit. Alle Worte, deren etymologische Bedeutung noch empfunden wird, enthalten einen Hinweis auf etwas an dem Dinge, das sie bezeichnen, einen Hinweis, der allerdings im Grunde nur eine Rückverweisung bedeutet. Folgen wir dieser, so stehen wir nach ein oder zwei Schritten wieder einem Worte, das uns ein totes Zeichen ist, und also der Symbolgrenze gegenüber. In wissenschaftlichen Kunstworten findet sich häufig ein Hinweis auf die Geschichte des bezeichneten Gegenstandes. Chemische Elemente werden nach der Heimat, Kometen nach dem Namen des Entdeckers, philosophische Systeme nach ihrem Begründer, Schulen nach ihrem ursprünglichen Sitz benannt: die Stoa, die Akademie. Eine sehr wirksame Durchbrechung der Symbolgrenze liegt bei den synästhetischen Bezeichnungen und bei der Zuordnung räumlich-physikalischer Benennungen zu seelischen und geistigen Daten vor. Wenn wir von einem hohen oder hellen Ton, einer weichen Stimme, einem süßen Geruch, einer warmen Farbe, einem tiefen, dumpfen Schmerz, einem hohen Sinn sprechen, so entlehnen wir ein Wort aus dem Bereiche einer anderen Sinnessphäre, um durch die Bezeichnung das Bezeichnete zugleich zu beschreiben[7]). Da die Symbolgrenze in den verschiedenen Sprachschichten verschieden verläuft, kann auch das Hinübergreifen aus einer Schicht in eine andere zur Belebung der Sprache führen. Namentlich die Kunstsprache nimmt oft Elemente aus der Fachsprache bestimmter

---

[7]) Vgl. dazu auch G. Dumas, Le symbolisme dans la langue. Revue philosophique 117 (1934).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0228
gefördert durch die DFG

Kreise, aus der Vulgärsprache oder auch aus älteren Schichten des Sprachlebens (Archaismen) auf[8]).

In diesen Fällen ist ein Wort oder eine Wendung für sich imstande, Eigenschaften der genannten Dinge zu enthüllen, etwas von ihrer Struktur wiederzugeben. Es gibt noch einen zweiten Weg, sich über die Symbolgrenze hinwegzusetzen, einen Schleich- und Schmuggelweg. Wo uns Ausdrücke solcher Art nicht zur Verfügung stehen oder wo diese Ausdrücke durch den Gebrauch ihre beseelende Kraft eingebüßt haben, erreichen wir das gleiche Ziel durch die Stellung der Worte im Zusammenhang des Satzes. Das Wort bezieht seine Seele von einem anderen, ihm sprachverwandten oder klangähnlichen Worte seiner Nachbarschaft. Das ist nun der Dienst, den uns das Wortspiel leistet.

2.

Die sprachlichen Darstellungsmittel des Wortspiels.

I. Das Mehrwort-Spiel. Diese Spiele beruhen auf der Nachbarschaft zweier oder mehrerer sprachverwandter oder klangverwandter Worte.

a) Das etymologisch-semantische Wortspiel[9]). Das Wortspiel soll uns die toten Worte beleben. Mitunter ist das Etymon nicht ganz erstorben, wir hören es mitschwingen, aber wir haben seinen Sinn vergessen, es hat aufgehört, uns einen Blick über die Symbolgrenze zu gewähren. Ein leichter Anstoß genügt dann, es wiedererstehen zu lassen. So wird ein Kompositum durch einen Bindestrich in seine Bestandteile zerlegt, und sogleich beginnt es, uns vom Wesen der Sache zu erzählen, die es bezeichnet. „Maß-gebend“ ist, was uns ein Maß der Dinge gibt. Die Enthüllung solcher Zusammenhänge durch das einfache Mittel des Bindestrichs war einst eine Kunst, bis sie zur Manier wurde und schließlich in Trivialität ausartete. Statt der schlichten Trennung des Kompositums kann auch eine Zerlegung erfolgen: „Wende der Not“ heißt es bei Nietzsche. Durch Aneinanderreihung oder Gegenüberstellung stammverwandter Worte, namentlich aber verwandter oder ähnlich klingender Worte mit entgegengesetztem Sinne, wird die gleiche Wirkung erzielt: „Wer alles bei den Menschen begreifen wollte, der müßte alles angreifen. Aber dazu habe ich zu reinliche Hände“; „. . . ziehend, heranziehend, hinaufziehend, aufziehend, ein Zieher, Züchter und

---

[8]) Vgl. Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Halle 1911, II, 217 ff.

[9]) F. H. Mautner (Das Wortspiel und seine Bedeutung, Dt. Vierteljahrschr. f. Lit. u. Geisteswiss. IX, S. 679 ff.) hat zuerst den Begriff des „etymologisch-semantischen Wortspiels“ gebildet, während in der älteren Literatur auch die Spiele mit metaphorischer und sinnlich-primärer Bedeutung u. ä. als „etymologisches Wortspiel“ bezeichnet werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0229
gefördert durch die DFG

Zuchtmeister“ (Nietzsche, Zarathustra). Neubildungen können aus dem Anklang an bekannte Worte ihr Leben empfangen, namentlich für die sogenannten Konträrbildungen gilt dies. Nietzsche bildet „Fernstenliebe“, „Freudenschaften“. In „Menschliches, Allzumenschliches“ kennzeichnet er den Unterschied zwischen dem „Baum der Erkenntnis“ und dem „Baum des Lebens“: „Wahrscheinlichkeit, aber keine Wahrheit, Freischeinlichkeit, aber keine Freiheit.“ — Nietzsche war der eigentliche Meister des etymologischen und semantischen Wortspiels. Die Methode, aus Wortspielereien aller Art ohne Rücksicht auf die wirklichen etymologischen Beziehungen zu mehr oder minder ernst gemeinten Erkenntnissen zu gelangen, ist freilich älter, die Bibel kennt sie bereits, das Mittelalter macht von ihr Gebrauch, in den Wortspielen der Romantiker wirkt sie nach. Doch finden sich auch lange vor Nietzsche echte etymologische Wortspiele. Fichte spricht in den „Reden an die deutsche Nation“ von Bildern, die die Erziehung in die Seele des jungen Menschen legen soll, „die keineswegs bloße Nachbilder der Wirklichkeit seien, sondern die da fähig sind, Vorbilder derselben zu werden“. Die Gewalt solcher Vorbilder kann nicht ergreifender vergegenwärtigt werden: sie zwingen die Wirklichkeit, daß sie sich ihnen füge, wie der Wirklichkeit selbst das Nachbild. — Dem etymologischen Mehrwortspiel verwandt sind die scherzhaften oder witzigen Scheinetymologien und Scheinübersetzungen, sie gehören aber eigentlich bereits der nächsten Gruppe an. „Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft“ (Schleiermacher). „Was tausend Wichte sagen, bekommt Gewicht, wird wichtig, weil die Wichte tausend sind und die Ehrenmänner, die's nicht glauben, höchstens zehn“ (Nestroy). In seinem „Schnabelewopski“ nennt Heine die Advokaten „die Bratenwender der Gesetze, die so lange die Gesetze wenden und anwenden, bis ein Braten für sie dabei abfällt“. Christian Morgenstern übersetzt „Impressionismus“ mit „Eindrucktum“.

b) Das Klangspiel. Das Etymon der meisten Wörter ist in den lebenden Kultursprachen endgültig verloren, keines Künstlers Schöpferhand vermag diese toten Worte zu beleben. Ihnen leiht das Wortspiel eine Seele. Die Stammverwandtschaft wird ersetzt durch Klangverwandtschaft, die äußere Ähnlichkeit täuscht eine innere Beziehung vor. Hieher gehören die Wortspiele Abraham a Sancta Clara's, des Kapuziners in „Wallensteins Lager“, auch die meisten Wortspiele in Shakespeares Dramen, in Brentanos viel zitiertem „Ponce de Leon“, in Büchners „Leonce und Lena“. Die Vorliebe für das Klangspiel geht oft Hand in Hand mit ungehemmter Freude am Namenswitz. Abraham a Sancta Clara liebt es, namentlich geographische Eigennamen zu Wortwitzen zu verarbeiten. Das Spiel mit Personennamen wurde wieder von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0230
gefördert durch die DFG

den Romantikern bevorzugt. Im allgemeinen gilt der Namenswitz heute als unvornehm, er widerspricht unserem Gefühl. Rohe Namenswitze können ebenso verletzend wirken wie Witze über ein körperliches Gebrechen eines Menschen. Bekannt ist Goethes Entrüstung über Herders Spiel mit seinem Namen: „Es war freilich nicht fein, daß er sich mit meinem Namen diesen Spaß erlaubte: denn der Eigenname eines Menschen ist nicht etwa wie ein Mantel, der bloß um ihn her hängt und an dem man allenfalls noch zupfen und zerren kann, sondern ein vollkommen passendes Kleid, ja wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen, an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn selbst zu verletzen“ (Dichtung und Wahrheit). R. M. Meyer[10]) rechtfertigt diese Gattung des Wortspiels und weist darauf hin, daß häufig zwischen Person und Namen ein realer Zusammenhang bestehe: der Name sei mitbeteiligt an der Formung des Charakters, an der Wahl des Berufs, er dränge seinen Träger oft in eine bestimmte Lebensrichtung. Ich halte Erwägungen dieser Art für unerheblich. Denn selbst wenn ein Name auf reale Eigenschaften seines Trägers hinweist, so ist er ihm nicht um dieser Eigenschaften willen zugeteilt. Die Dinge unserer Gegenstandswelt lassen sich aus Eigenschaften aufbauen, darum können wir versuchen, ihre Bezeichnung so zu wählen, daß sie möglichst viel von diesen Merkmalen spiegelt. Personen aber und alles, was wir eines Eigennamens würdigen, werden eben durch diese Benennung als Individuen anerkannt, deren begriffliches Dasein nicht von ihren Qualitäten abhängt. Es gehört zum Wesen des Eigennamens, daß nichts von den Eigenschaften des Trägers in ihn eingeht. Ein Tisch, ein Hund ist insoferne Tisch oder Hund, als er gewisse Qualitäten aufweist, ein Individuum hingegen ist Individuum und bleibt mit sich identisch ohne Rücksicht darauf, ob es beliebige Eigenschaften annimmt oder ablegt. Jeder Namenswitz verstößt daher gegen das logische Wesen des Eigennamens und gegen das sprachliche Wesen des Wortspiels.

II. Das Einwort- oder Feldspiel. Das etymologisch-semantische Mehrwortspiel und das Klangspiel werden ermöglicht durch die Stellung der Worte im Zusammenhang. Die Nachbarschaft zweier oder mehrerer sprachverwandter oder lautähnlicher Worte im Satz bewirkt die erstrebte Durchbrechung der Symbolgrenze. Eine andere Gruppe von Wortspielen, die ich hier als „Einwortspiele“ oder „Feldspiele“ zusammenfasse, bedient sich einer verwickelteren Technik. Ihrer Untersuchung müssen einige sprachtheoretische Erörterungen vorangehen.

Die Worte der Sprache erfahren ihre volle Präzision erst im Zusammenhang der Rede. Das Wort „Erde“ kann unseren Planeten, den

---

[10]) Der Namenswitz. Neue Jahrbücher XI (1903).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0231
gefördert durch die DFG

Ackerboden und noch verschiedenes andere bedeuten (man denke etwa an Fausts: „Die Erde hat mich wieder"). Dem Zusammenhang des Satzes entnehme ich, welche der möglichen Bedeutungen gerade gemeint ist. Der Zusammenhang trägt also zur sprachlichen Darstellung etwas bei, was die Worte nicht leisten können. So wie ich die musikalischen Notenzeichen in ein Liniensystem, die Symbole der Landkarte in ein Netz von Meridianen und Breitegraden unter Anwendung eines Maßstabes, eine Kurve in ein vorgegebenes Koordinatensystem, arabische Ziffern in die dekadische Ordnung eintrage, um ihnen einen Stellenwert und dadurch erst ihren vollen Sinn zu verleihen, setze ich die Worte der Sprache in ein ordnendes Schema. Karl Bühler[11]) nennt ein solches Schema ein „Feld". Die sprachlichen Symbole stehen in einem „Symbolfeld", aus dessen Ordnung sie ihre letzte Bestimmung erfahren. Jeder Satz stellt ein einheitliches Symbolfeld dar. Im Satze „Caius necat leonem" sind die Worte Cai(us), nec(at) und leon(em) in das Feld ...us ...at ...em eingetragen. In das gleiche Feld kann ich einen anderen Namen, ein anderes Verbum, ein anderes Objekt setzen, die Beziehungen bleiben die gleichen, das Ordnungsmoment ändert sich nicht, es dient bloß zur Sinnergänzung anderer Symbole. Die Faktoren, die im Kontext wirksam werden, sind von Hermann Paul[12]) und anderen untersucht worden. Auch Bühler stellt eine Liste der „Kontextfaktoren" auf, wobei er neben den von der Sprachforschung gewonnenen Erkenntnissen die Ergebnisse denkpsychologischer Untersuchungen verwertet. Sehen wir von der Zusammenfassung einzelner Faktoren zu Gruppen ab, so ergibt sich folgende Aufstellung:

1. Stoffhilfen: das Wort gehört einer „Sphäre" an, und in diese beziehen wir die Wörter ihrer Umgebung ein. Wenn ich etwa „Stadt und Land" sage, so ist durch das erste Wort „Stadt" eine Sphäre geschaffen, in die nur mehr eine Bedeutung von „Land" paßt, während die Bedeutung „Territorium" ausgeschlossen wird.

2. Leerstellen der Wortklassen: Das Zeitwort läßt z. B. eine Leerstelle für das Subjekt offen, allenfalls weitere für ein oder mehrere Objekte usw.

3. Die Reihenfolge der Wörter, ihre Stellung im Satz.

4. „Musikalische Modulationen" (Bühler): Akzent, Tonhöhe, Tempo, Pausen.

5. Verbindungswörter: Präpositionen, Konjunktionen, Hilfszeitwörter.

6. Flexivische Abwandlung der Wörter. Dabei kann entweder die Endung, bzw. in nicht-indogermanischen Sprachen ein

---

[11]) a. a. O.

[12]) Prinzipien der Sprachgeschichte, § 86.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0232
gefördert durch die DFG

Präfix, Infix oder derlei als Kontextfaktor wirken, oder die formelle Kongruenz der Wörter (anima candida).

Die Wörter sind aber nicht bloß in das Symbolfeld eingeordnet, sie stehen auch in einer anderen Ordnung, die Karl Bühler das „Zeigfeld“ der Rede nennt: aus der Sprechsituation erfährt nicht alles, aber vieles in der Sprache seine Ergänzung und Bestimmung, manches überhaupt erst einen angebbaren Sinn. Die Pronomina erhalten ihren Sinn, wenn ich den Sprecher der Rede und den, an den sie gerichtet ist, in die Darstellung einbeziehe. Ort und Zeit der Rede müssen mitgegeben sein, damit die Adverbia des Raumes und der Zeit und die Verba, soweit sie eine Zeitbestimmung enthalten, verständlich werden. Bei diesem situationsgebundenen Sprechen fungieren solche „Zeigwörter“ wie Wegweiser, sie zeigen auf eine Stelle des Zeigfeldes. Dieses kann durch ein dreidimensionales Koordinatensystem sinnfällig gemacht werden, in dessen Ursprung das anschauliche Ich, das anschauliche Jetzt und das anschauliche Hier stehen. An anderer Stelle werde ich auf die Bedeutung des Zeigfeldes für den Gegenstand dieser Untersuchung zurückkommen.

Das Symbolfeld kann ebenso wie das einzelne Wort zum Werkzeug werden, mit dem wir die Grenzpfähle des sprachlichen Zeichensystems lockern, um sie hinter die Objekte zu verlegen. In manchen Fällen erfährt das Wort nämlich auch im Felde keine so scharfe Bestimmung, daß Zweideutigkeiten ausgeschlossen erscheinen. Durch kunstvollen Aufbau der Rede erreichen wir es nun, daß beide möglichen Bedeutungen eines Satzes bestehen bleiben. Das Feld wird gleichsam zerbrochen, jede Hälfte liefert eine andere Ergänzung des Wortbestandes und erzeugt so ihren eigenen Sinn. Der zusätzliche Sinn, der Nebensinn, wird nun dazu verwendet, das Wort, das an der Bruchstelle steht, zu beleuchten, ihm eine Seele zu leihen. Selbstverständlich ist dies nur bei solchen Worten möglich, die mindestens doppelter Deutung fähig sind: homonymischen Wörtern und Ausdrücken, die sowohl bildlich als unbildlich verstanden einen Sinn ergeben. Im Gegensatz zu den Mehrwortspielen arbeiten die Feldspiele mit einem einzigen Vertreter jener Gruppe verwandter oder ähnlicher Worte, die das Material zum Wortspiel abgibt. Ein Beispiel, das von nahezu sämtlichen Autoren angeführt wird, die in den letzten achtzig Jahren das Thema Witz behandelt haben, und zwar von jedem in anderem Zusammenhang, soll auch hier nicht fehlen und den Vorgang erläutern: Napoleon III. konfiszierte kurz nach seiner Machtergreifung die Güter der Orléans, was von seinen Gegnern als „le premier vol de l'aigle“ bezeichnet wurde. Die Beschlagnahme, auf die hier angespielt wird, zieht das Wort „vol“ in ihre Sphäre, während von „aigle“ eine andere Sphärenwirkung ausgeht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0233
gefördert durch die DFG

Zwei Symbolfelder bestehen nebeneinander, beide wirken mit Hilfe des Faktors der Stoffhilfen, so daß es nur an mir liegt, das Wort „vol" in das eine oder andere Feld einzubeziehen. So erhalte ich zwei Bedeutungen, deren eine die andere mitbestimmt. Die zweite Bedeutung wird zum Nebensinn des Satzes und dient nun dazu, den Adlerflug zu kennzeichnen, etwas von seiner Art, von seinem Wesen anzugeben. Allerdings wird dabei nicht das Wort „vol" als solches neu belebt, sondern der eine besondere Fall, auf den es gerade angewandt wird, erfährt eine eigene Beleuchtung. Die Symbolgrenze wird nur vorübergehend, spielerisch verschoben. Auf Etymologie braucht dabei ebensowenig Rücksicht genommen zu werden wie bei den Klangspielen.

Jeder Kontextfaktor kann sich gelegentlich als unzulänglich erweisen, zu wenig, oder, was dasselbe ist, zu viel Sinnergänzung liefern und so zu Wortspielen Gelegenheit geben. Von hier aus ist ein Gesichtspunkt für die systematische Einteilung der Feldspiele zu gewinnen. Ich beschränke mich darauf, die einzelnen Fälle durch Beispiele zu belegen.

Die Stoffhilfen erweisen sich als das schwächste Mittel, Zweideutigkeiten und Verwechslungen vorzubeugen. Sie geben also den meisten Anlaß zu Feldspielen. Das Beispiel vom Adlerflug gehört in diese Gruppe, ferner die „apologetischen Sprichwörter", die O. Weise[13]) anführt, z. B.: „ ‚Alles mit Maß', sagte der Schneider, da schlug er seine Frau mit der Elle." — Bildliche Ausdrücke weisen stets in zwei Sphären und sind daher zur Bildung von Feldspielen besonders geeignet. Die ästhetische, namentlich die komische Wirkung ist dann besonders stark, wenn mehrere Worte eines Satzes aus einer Sphäre in die andere hinüberspielen: „Je größer der Stiefel, desto größer der Absatz" (Karl Kraus). Unter Umständen sind nicht nur einzelne Wörter, sondern ganze Sätze und die in ihnen enthaltenen Bilder doppeldeutig. Ein Bild solcher Art liegt jedem Gleichnis zugrunde. Ich nenne daher jene Wortspiele, bei denen sowohl der Satz als auch das in ihm sprachlich gefaßte Bild einer zweifachen Deutung fähig sind, Wortspielgleichnisse:

Du selber machst die Zeit, das Uhrwerk sind die Sinnen:
Hemmst du die Unruh nur, so ist die Zeit von hinnen.
(Angelus Silesius)

Durch wiederholtes sprachliches und bildhaftes Spiel zwischen den Sphären wird die ästhetische Wirkung dieser Figur zu unvergleichlicher Kraft gesteigert. Ein Beispiel aus Nietzsches „Zarathustra":

„Wenn das Wasser Balken hat, wenn Stege und Geländer über den Fluß springen: wahrlich, da findet keiner Glauben, der da spricht: ‚alles ist im Fluß'.

[13]) Ästhetik der deutschen Sprache, S. 148 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0234
gefördert durch die DFG

Sondern selber die Tölpel widersprechen ihm. ‚Wie?' sagen die Tölpel, ‚alles wäre im Flusse? Balken und Geländer sind doch über dem Flusse?'

‚Über dem Flusse ist alles fest, alle die Werte der Dinge, die Brücken, Begriffe, alles ‚Gut' und ‚Böse', das ist alles fest.'

Kommt gar der harte Winter, der Fluß-Tierbändiger: dann lernen auch die Witzigsten Mißtrauen; und wahrlich, nicht nur die Tölpel sprechen dann: ‚Sollte nicht alles stille stehen?'

‚Im Grunde steht alles stille' —, das ist eine rechte Winterlehre, ein gut Ding für unfruchtbare Zeit, ein guter Trost für Winterschläfer und Ofenhocker.

‚Im Grunde steht alles still' — dagegen aber predigt der Tauwind!

Der Tauwind, ein Stier, der kein pflügender Stier ist — ein wütender Stier, ein Zerstörer, der mit zornigen Hörnern Eis bricht! Eis aber — bricht Stege!

O meine Brüder, ist jetzt nicht alles im Flusse? Sind nicht alle Geländer und Stege ins Wasser gefallen? Wer hielte sich noch an ‚Gut' und ‚Böse'?" —

Die meisten der von J. Schultz[14]) unter dem Begriff des „homonymischen Wortspiels" zusammengefaßten Spiele gehören zu den Sphärenspielen. — Dem Wortspielgleichnis steht durch ihre Leistung und ihre Technik jene Figur nahe, die Fr. Kainz[15]) als „symbolische Amphibolie" bezeichnet.

Die Leerstellen der Wortklassen reichen oft nicht aus, ein Wort zu bestimmen. So steht als Subjekt in der Regel ein Hauptwort, doch kann jedes Wort substantivisch gebraucht werden und also auch den Subjektsplatz einnehmen. Karl Kraus macht sich diese Unbestimmtheit zunutze und gibt folgende Erklärung für „Würde": „Würde ist die konditionale Form von dem, was einer ist." An diesem Beispiel tritt die ursprüngliche Aufgabe des Feldspiels, erstorbenen Worten eine Seele zu leihen, sehr klar zutage: der Zufall, der in der deutschen Sprache ein und dasselbe Klangbild der Bedeutung „dignitas" und dem Hilfszeitwort der konditionalen Form zuordnet, wird als Hinweis auf die Bedingtheit, die Abhängigkeit aller menschlichen Würde von Äußerlichkeiten gedeutet. — Auf der Mehrdeutigkeit von Leerstellen beruht ein etwas derber Scherz in Büchners „Dantons Tod": „Wer hat euch herfahren geheißen?" fragt ein Fuhrmann den anderen. „Ich heiße nicht Herfahren, das ist ein kurioser Name", antwortet dieser.

Verwechslungen von Subjekt und Akkusativobjekt können auch auf der Stellung der Worte im Satz beruhen — solche Wortspiele

---

[14]) Psychologie des Wortspiels. Zs. f. Ästh. XXI (1927), S. 1 ff.

[15]) Zur dichterischen Sprachgestaltung. Zs. f. Ästh. XVIII, S. 195 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0235
gefördert durch die DFG

lassen sich in beliebiger Zahl konstruieren, ästhetischer Wert dürfte ihnen wohl selten zukommen.

Von den musikalischen Modulationen ist namentlich der Akzent geeignet, sehr witzige Feldspiele zu begründen. Ein geistreicher Journalist sagte von einer etwas zweifelhaften Konjunktur der amerikanischen Industrie: „Der Industrie geht es, dank der Nachfrage, gut.“ Mit der konventionellen Formel hören wir förmlich das bange Seufzen des Skeptikers. — Die Schlächter von Gent begleiteten irgend eine Widmung an Napoleon I. mit den Worten:

Les petits bouchers de Gand
A Napoléon le Grand.[16])

Der Präfekt ließ diesen Text entfernen, da er mit Recht die Verse für zweideutig hielt: betont man nämlich die Wörter „petit“ und „grand“, so wird Napoleon als Schlächter bezeichnet.

Auf der Unzulänglichkeit der Präpositionen beruht folgender Witz Saphirs, den mehrere Autoren zitieren: Saphir soll von Rothschild 100 Gulden erhalten, wenn er ihren Empfang mit einem Witz zu quittieren vermag. „Sie kommen um Ihr Geld?“ ruft der Bankier dem Eintretenden zu. „Sie kommen darum“, antwortet Saphir. — Das Wort „mit“ bezeichnet im Kontext den Platz für den Begleiter, das Werkzeug oder einen Begleitumstand. Darauf beruht folgender Frageschерz: „Womit wäscht man Bären? — Mit Lebensgefahr.“ — Die Konjunktionen funktionieren bestimmter als andere Kontextfaktoren. Immerhin finde ich ein Beispiel bei Rullmann: als Napoleon I. aus dynastischen Interessen seine über alles geliebte Frau verstieß, spottete man in Paris: „Il aime passionnément sa femme et la chasse.“ Die doppelte Funktion des „und“ als Verbindungsglied von Satzteilen sowie von Sätzen ermöglicht das Wortspiel. Allerdings sind noch andere Faktoren daran beteiligt, auch die Leerstellen und die Stoffhilfen versagen hier. — Die deutschen Hilfszeitwörter können auch als Hauptverba fungieren. Das eröffnet Spielräume, die sich ein österreichisches Mundartscherzrätsel zunutze macht: „Wie macht man aus Gäns' Enten? — Man jagt sie über die Schwemm', nacha san s' enten (jenseits, drüben).“ Kaiser Karl V. gab als Grund für seine Feindschaft gegen Franz von Frankreich an: „Wir wollen beide dasselbe“ — nämlich Mailand. Umgekehrt können Hauptverba der Funktion nach zu Hilfsverben werden. „Was bleibt stecken, wenn man es in die Luft wirft? — Ein Stecken.“

Es läßt sich leicht nachweisen, daß das etymologisch-semantische Mehrwortspiel und das Klangspiel nur abgeleitete Formen des Feldspiels sind. Die aneinandergereihten verwandten oder klangähnlichen

[16]) Zit. nach W. Rullmann, Witz und Humor. Berlin 1910.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0236
gefördert durch die DFG

Worte sollen Gleichheit vortäuschen. Wenn z. B. Schillers Kapuzinerprediger sagt: „Der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom", so fühlen wir: am liebsten möchte er einen Satz bilden, der nur eines der beiden Wörter, aber in beiden Bedeutungen enthält. Da aber die deutsche Sprache ein solches Feldspiel ausschließt, begnügt er sich mit der Nebeneinanderstellung. Es soll dabei der Anschein gewahrt bleiben, als stünden die Worte tatsächlich an der Bruchstelle eines Symbolfeldes. In Nietzsches „Wer alles bei den Menschen begreifen wollte, der müßte alles angreifen" ersetzt die Nachbarschaft der beiden etymologisch verwandten und bedeutungsnahen Worte ein Feldspiel, etwa: „Ich habe zu reinliche Hände, um alles bei den Menschen zu begreifen." Im Interesse der Klarheit und der Wucht des Ausdrucks wählt Nietzsche die Form der Aneinanderreihung. Auch das Bindestrich-Kompositum („maß-gebend") ist abgeleitet aus einem Feldspiel, in dem das Wort zugleich in der leblos konventionellen Alltagsbedeutung und in der erneuerten Urbedeutung steht, je nachdem auf welche Hälfte des Symbolfeldes ich es beziehe. Die Technik jedes Wortspiels besteht also in der Sprengung des Symbolfeldes oder in einem Darstellungsverfahren, das aus der Feldsprengung abgeleitet ist und sie ersetzt.

3.

Die komische Rede. In allen diesen Beispielen wurde das Symbolfeld spielend zerbrochen. Könnte nicht in analoger Weise das Zeigfeld der Rede gesprengt und dadurch ein Weg über die Symbolgrenze geöffnet werden?

Der Sinn unserer Feldspiele ist ein Durchlöchern, Auflockern, Hinausschieben der Symbolgrenze. Dieser Prozeß kann zunächst immer wieder erneuert werden. Auf jede Stufe zeichenhafter Differenzierung folgt eine neue, höhere Stufe. Die Zeichen selber nötigen uns keine Grenze auf. Die letzten Elemente, über die ein Zeichensystem verfügt, sind zwar in ihrer Zahl beschränkt — in der Sprache gibt es etwa 40 verschiedene Laute. Aber im Wortspiel, in den Onomatopoesien usw. haben wir Möglichkeiten kennengelernt, in die Eigenschaften oder wenigstens in die Struktureigentümlichkeiten der Dinge ausschließlich mit Hilfe der Worte einzudringen, ohne die Laute über ihre diakritische Funktion hinaus in Anspruch zu nehmen. In der Außenwelt jedoch finden wir eine Grenze, über die wir nicht mehr hinauskönnen, eine absolute Symbolgrenze. Sinnesdaten, psychische Funktionen und die raumzeitlichen Formen der Anschauung können nicht weiter zergliedert werden. Über sie verständigen wir uns weisend, zeigend. Zeichen, die als Wegweiser fungieren, also Zeigwörter, erwecken in uns kein Bedürfnis, ihnen eine Seele einzuhauchen. Folgen wir der Aufforderung, die in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0237
gefördert durch die DFG

ihnen enthalten ist, und wenden unsere Aufmerksamkeit dem Punkte des dreidimensionalen Zeigfeldes zu, auf den sie weisen, so finden wir dort das Bezeichnete anschaulich gegeben — und mehr, als die Anschauung vom Wesen der Dinge verrät, kann uns das Zeichen nicht enthüllen.

Dennoch gibt es Zeigfeldspiele, bloß fallen sie nicht in die Kategorie des Wortspiels. Sie gehören vielmehr zu den komischen Reden. Ihre Technik ist die der Feldsprengung (jedoch nicht des Symbolfeldes, sondern des Zeigfeldes), aber ihre sprachliche Leistung ist eine andere. Ein Spiel mit der Ich-Ordinate leistet sich Nestroys Feldherr Holofernes: „Ich möcht mich einmal mit mir selbst zusammenhetzen, nur um zu sehen, wer der Stärkere ist, ich oder ich.“ Wir können wohl in einem bestimmten Sinn von einem „zweiten Ich“ sprechen. Ein weiteres Ich, das dem Kampfe der beiden anderen Iche als lachender Dritter zusieht, ist schon sehr gewagt. Nun drängen uns aber die derben Worte des travestierten Holofernes in den Bereich des Sinnlichen, Anschaulichen, in das Zeigfeld, und dort darf es immer nur ein Ich geben. — Derselbe Holofernes sagt an anderem Orte: „Was in der neueren Zeit durch Bajonette geht, das richten wir, die grauen Vorzeitler, mit dem Schwerte.“ „Neu“ ist ein Zeigwort, wenn auch kein reines Zeigwort, und ähnliches gilt für „Vorzeitler“. Unsere Zeit ist nur dann neu, wenn wir unsere Gegenwart als Jetzt des Zeigfeldes ansetzen. Holofernes läßt aber kühn zwei Jetztbestimmungen in seine Rede einfließen, wie er vorhin ein mehrfaches Ich gelten ließ. Er sprengt das Zeigfeld erst von der persönlichen, nun von der zeitlichen Ordinate aus. — Eine andere Art von Zeigfeldspielen sprengt das Feld nicht von innen, sondern gleichsam von außen. Ein Mitglied irgend eines Gemeinderates hat seine Körperschaft beleidigt: „Der halbe Gemeinderat besteht aus Gaunern.“ Er ist aber bereit, die Beschimpfung zurückzuziehen: „Der halbe Gemeinderat besteht aus Ehrenmännern.“ Er stellt sich also außerhalb des Zeigfeldes und läßt den Hörer erraten, welche Hälfte gemeint ist. Durch eine zusätzliche Weisung im Zeigfeld wäre diese Rede genauer zu bestimmen. Der Sprecher setzt sich über diese Tatsache einfach hinweg, er beseitigt das Zeigfeld von außen. Etwas verwickelter ist der Mechanismus folgender komischer Rede, in der ein Mann über den Verlauf einer Rauferei berichtet: „Bald lag er oben, bald lag ich unten.“ Was oben und unten ist, wird nicht durch das Zeigfeld der Rede, sondern durch die Fallrichtung der Körper auf die Erde bestimmt, also absolut. Der Berichter will uns aber glauben machen, daß durch den Wechsel des Zeigfeldes (bald . . . er, bald . . . ich) auch die Bedeutung des oben und unten wechsle, so daß der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0238
gefördert durch die DFG

gleiche Sachverhalt, mit verschiedenen Worten dargestellt, zwei verschiedene Tatbestände vortäuscht.

Zu den komischen Reden möchte ich auch jene große Gruppe sprachlicher Ausdrucksgebilde zählen, die Schultz als „onomatoplastische Wortspiele“ bezeichnet. Sie stehen an der Grenze zwischen dem eigentlichen Wortspiel und der komischen Rede, es tut also wenig zur Sache, wo man sie einreihen will. Manche von ihnen erfüllen die Aufgabe des Wortspiels noch, die Symbolgrenze zu überwinden, wenn sie auch in dieser Richtung nicht weit kommen, die meisten stehen ausschließlich um anderer Leistungen willen da — Leistungen, deren Erörterung an anderer Stelle folgen soll. Ihre Technik ist meist sehr einfach, ähnlich der des Klangspiels. Da werden Worte gebildet, bestehende Worte umgedeutet, zerlegt, neu zusammengefügt, eine künstliche Sprache mit eigener Sprachlogik entsteht. Christian Morgenstern, der diese Sprachformen wie kein zweiter meisterte, rechtfertigt seine spielerische Willkür: „Warum soll sich ein phantasiereicher Junge nicht einen Indianerstamm erfinden, samt allem Zubehör, also auch Sprache, Nationalhymne? Und warum soll künstlerischer Spieltrieb derlei nicht zum Scherz einmal wiederholen?“[17]) — Wortumdeutungen sind ein seit ältester Zeit beliebtes Spiel. Schon in der mittellateinischen Vagantenliteratur wurden die Kasusnamen gerne mit neuem Sinn erfüllt. In einem Gedicht über die Verderbtheit und Bestechlichkeit in Rom heißt es:

Si te forte traxerit Romam Vocativus
Et si te deponere vult Accusativus,
Quo te restituere possit Ablativus,
Vide, quod fideliter praesens sit Dativus.

Durch eine geringfügige lautliche Veränderung an einem Wort entsteht ein neuer, womöglich dem ursprünglichen entgegengesetzter Sinn: „... dem anderen aber sind alle Worterklärungen leer, wie jenem witzigen Kopf, der die Philosophie als Umwortung der Worte statt Umwertung der Werte definierte und verhöhnte.“[18]) — Im Rätsel wird die Sprache oft mit ähnlicher Willkür behandelt. Die Daldalrätsel springen mit dem Gefüge der Worte höchst gewaltsam um. Auch die stets rätselfreudigen Helden der „Makamen des Hariri“ lieben das kühne, überaus freie Spiel mit den Worten. Schüttelreime, witzige Namenserklärungen und ähnliche Spiele gehören gleichfalls hieher. — Ein wirksames Mittel der Polemik ist die satirische Umdeutung der Worte des Gegners. Nietzsche bemerkt in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ zu einem Satz von Strauß („Wir schlagen Schopenhauer auf, der die-

[17]) Über die Galgenlieder.
[18]) Voßler, a. a. O. S. 42.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0239
gefördert durch die DFG

ser unserer Idee bei jeder Gelegenheit ins Gesicht schlägt"): „Strauß schlägt Schopenhauer — allerdings sogar auf: worauf Schopenhauer bei dieser Gelegenheit Strauß ins Gesicht schlägt."

4.

Sprachliche und ästhetische Leistung des Wortspiels. Die ursprüngliche Leistung des Wortspiels ist die Durchbrechung der Symbolgrenze. Die Neigung zur malenden oder beschreibenden Darstellung kann dem Bedürfnis nach größerer Lebendigkeit der Rede entspringen, unter Umständen aber auch einem Verhüllungsbedürfnis: man sieht die Bäume, um den Wald nicht zu sehen. Im sexuellen Wortspiel erfährt oft das, was auszusprechen Scheu oder Konvention verbietet, eine grelle Beleuchtung. Aber gerade die übermäßige Plastizität des Bildes gibt ihm den Charakter des Unwirklichen, Spielerischen und darum Harmlosen. Der „Geist des Tabu" mag also am Wortspiel ebenso beteiligt sein wie an der Entstehung der Metapher[19]). Sowohl das Bestreben, den Gegenstand der Rede zu „malen", den Worten anschauliche Kraft zu verleihen, wie das entgegengesetzte, durch Überwindung der Symbolgrenze verhüllend, mäßigend zu wirken, tragen dazu bei, die Sprache zu heben, zu „steigern", sie aus der Sphäre des Alltäglichen in den Bereich einer lebendigen Anschauung der Dinge, eines tieferen, beseelten Welterlebens zu heben. Wollen wir mit Fr. Kainz[20]) und anderen im Steigerungscharakter das Wesen der dichterischen Sprachgestaltung sehen, so können wir schon auf Grund dieser ersten sprachlichen Leistung das Wortspiel unter die Elemente der Kunstsprache aufnehmen. Die Überwindung der Symbolgrenze ist zwar zunächst keine spezifisch ästhetische Leistung: das Wort „Aktiengesellschaft" ist anschaulicher, beschreibender als die Abkürzung „AG.", aber der größeren Bildkraft der ungekürzten Bezeichnung entspricht keine tiefere ästhetische Wirkung. Das hängt damit zusammen, daß diese Ausdrücke einem Bereiche angehören, dem Kürze des Ausdrucks und Sachlichkeit besser entsprechen als lebendige Darstellung. Unter der Kategorie des Charakteristischen dürfte sich die kaufmännische Sphäre am ehesten ästhetisch erfassen lassen, und gerade dieser Kategorie wird die in ihrer prägnanten Knappheit bezeichnende Abkürzung besser gerecht als das ungebräuchliche volle Wort. Im allgemeinen ist jedoch die Überwindung der Symbolgrenze mit ästhetischer Wirkung verbunden.

Bei vielen Wortspielen und bei allen komischen Reden kann aber von einer Durchbrechung der Symbolgrenze kaum mehr die Rede sein.

---

[19]) Vgl. Heinz Werner, Die Ursprünge der Metapher. Arbb. z. Entwicklungspsych., 3. Heft, 1919.

[20]) Zur dichterischen Sprachgestaltung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0240
gefördert durch die DFG

Hier müssen also zu der ursprünglichen Leistung andere, besondere Wirkungen hinzugetreten sein, die den Sprecher oder den Sprachkünstler veranlassen, diese Wendungen zu gebrauchen. Über die ästhetischen Wirkungen liegen zahlreiche Untersuchungen vor, so daß an dieser Stelle eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse genügt. Jean Paul hat dem Wortspiel eine dreifache Leistung zuerkannt. Zunächst gewährt es uns einen Einblick in das Wesen der Dinge, es läßt eine Ähnlichkeit der Sachen beim Gleichklang der Worte vermuten, da ja „in der Ursprache stets der Klang des Zeichens der Nachhall der Sache war".[21]) Zweitens ist die Wirkung des Zufalls im Wortspiel lustvoll: „Jeder Zufall, als eine wilde Paarung ohne Priester, gefällt uns vielleicht, weil darin der Satz der Ursächlichkeit (Kausalität) selber, wie der Witz, Unähnliches zu gatten scheinend, sich halb versteckt und halb bekennt." Endlich gefällt uns am Wortspiel „die daraus hervorleuchtende Geistes-Freiheit, welche imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden, gegen ihr Zeichen hin". Diese drei Wirkungen, der Enthüllungscharakter, das Zufallsspiel und das freie Spiel des Geistes werden auch heute als die wesentlichsten Leistungen des Wortspiels angesehen. Doch ist die einseitige Betrachtung dieser Ausdrucksform als Unterart des Witzes, also als ausschließlich komisches Wirkungsmittel, zu der Jean Paul und jüngere Autoren neigen, nicht mehr gebräuchlich. „Die komische Relevanz der als Wortspiel bezeichneten Figur steht außer Frage. Ich glaube, eine statistische Untersuchung würde ergeben, daß neun Zehntel aller Wortspiele ihrer Absicht nach komisch sind. Gleichwohl ist das immer wieder zu erwähnende Gestaltgesetz auch hier wirksam: es gibt auch tragisch-ernste und bittere Wortspiele. In der Einbettung in eine entsprechende Ganzgestalt vermögen dabei amphibolisch-wortspielhafte Pointen tragische und rührende Erträge zu liefern und eine von traurigen Vorstellungen ausgehende erschütternde Gefühlswirkung durchaus gleichsinnig zu verstärken."[22])

Die ästhetischen Leistungen des Wortspiels lassen sich leicht aus seiner sprachlichen Funktion ableiten. Der Enthüllungscharakter ergibt sich aus der Eignung des Wortspiels, die Symbolgrenze zu durchbrechen. Allerdings werden wir in der beschreibenden, malenden Bezeichnung nur dann einen Hinweis auf Beziehungen zwischen den Dingen erblicken, wenn die Worte, auf denen das Wortspiel beruht, nicht bloß klangverwandt, sondern auch sprachgeschichtlich verwandt sind. Jean Paul und die Romantiker waren geneigt, diese Unterscheidung,

---

[21]) Vorschule der Ästhetik, § 52.

[22]) Friedrich Kainz, Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks Zs. f. Ästh. XXVIII, S. 305 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0241
gefördert durch die DFG

die sie als Theoretiker genau kannten, praktisch zu vernachlässigen. Ihre These ist also dahin zu modifizieren, daß nicht jede Ähnlichkeit der Bezeichnungen auf Ähnlichkeit der bezeichneten Objekte schließen läßt, sondern die etymologische Verwandtschaft der Wörter unter gewissen Voraussetzungen eine sachliche Beziehung zwischen den Dingen nahelegt. Diese ästhetische Leistung kommt daher nur dem etymologischen Wortspiel zu, nicht aber dem Klang- und Feldspiel oder der komischen Rede. — Die zweite Bestimmung Jean Pauls, die witzige Zufallswirkung, ist mit der ersten schwer vereinbar. Der Widerspruch löst sich jedoch, wenn wir sie nur auf die nicht-etymologischen Wortspiele anwenden. Hier werden zufällige Sprachähnlichkeiten dazu benützt, Beziehungen zwischen den Dingen in die Bezeichnung der Dinge miteinzubeziehen, um dadurch die Symbolgrenze zu überwinden und zugleich komische Wirkungen zu erzielen. Je gewagter, paradoxer, verblüffender die Feststellung solcher Beziehungen wirkt, desto mehr wird das Wortspiel zum Witz, desto größer die komische Lust des Hörers. Die komische Wirkung wird schließlich zum Selbstzweck und gibt allein vielen Wortspielen ihre Berechtigung. Namentlich bei den meisten Klangspielen ist die sprachbeseelende Kraft völlig zurückgetreten, sie dienen nur mehr als sprachliche Einkleidung eines witzigen antithetischen Gedankens, als stilistische Hilfsfigur der Antithese. „Den Gegensatz dadurch zu verstärken, daß die kontrastierenden Worte sich lautlich angenähert werden und so ihre Beziehung noch augenfälliger hervortritt, das ist die eigentliche Hauptaufgabe des Wortspiels.“[23]) Doch ist dieser Gebrauch des Wortspiels ein abgeleiteter: der antithetische Gedanke wird zuerst als Mittel gebraucht, die Symbolgrenze anzugreifen, nachträglich wird er zum Hauptzweck und das Wortspiel ihm untergeordnet. — Aus der ursprünglichen sprachlichen Leistung des Wortspiels ist auch die dritte von Jean Paul festgestellte Wirkung abgeleitet, „die daraus hervorleuchtende Geistes-Freiheit, welche imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin“. Zunächst läßt das Wortspiel als Mittel, sich dem Wesen der Dinge zu nähern (wie es von der Sprachmystik und — wenigstens programmatisch — von den Romantikern aufgefaßt wird) dem Geiste wenig Freiheit — im Gegenteil, gerade die Unterordnung des einzelnen Geistes unter den Geist der Sprache, die Führung des Denkens durch die Sprache ist hier das Wesentliche. Aber diese liebenswürdige Ausdrucksform, die tiefe Einsichten vermittelt und dabei gleichzeitig den Sinnen schmeichelt, auch das Gedächtnis des Hörers unterstützt und die Einprägsamkeit der Rede fördert (worauf wortspielende Kanzelredner wohl großes Gewicht leg-

[23]) R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, 2. Aufl., München 1913, S. 139.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0242
gefördert durch die DFG

ten[24]), wurde schließlich so begehrt, daß ihre Herstellung um jeden Preis unternommen wurde. Bei solchen ohne Führung der Sprache, durch die Willkür des Sprechers entstandenen Wortspielen bietet sich nun freilich dem Geiste Gelegenheit, seine Freiheit spielerisch zu betätigen. Der spielerische Charakter wird dann selbst zur Quelle ästhetischen Wohlgefallens und zum Anlaß, Wortspiele zu bilden. Schon dem Kleinkind ist die Sprache als Gegenstand des Spiels eine Quelle der Lust. Charlotte Bühler[25]) berichtet von ihrer Tochter Inge, daß sie mit 1;6 ihren ersten Reim zufällig produzierte: „Atze — Katze“ und dieses Zufallsprodukt „wie einen guten Witz“ belachte. Bringt nun unser freier Wille und nicht die Laune des Zufalls ein solches Produkt zustande, so kommt zur Spiellust die Schöpferfreude. Nicht nur Kinder, auch Erwachsene, namentlich Journalisten, halten sich mitunter für Schöpfer wertvoller Gebilde, wenn ihnen ein Klangspiel gelingt, mag das Wortgeklimper nun einen Sinn ergeben oder nicht. Diese souveräne „Beherrschung“ der Sprache gibt ihnen ein Gefühl der Macht, der Überlegenheit. Mit der Verbreitung der Wortspieltechnik nimmt das Moment des Spielerischen an Bedeutung zu. Wilhelm Schneider[26]) ordnet daher das Wortspiel dem Ausdruckswert „spielerisch“ zu, den er dem „Sachdienlichen“ entgegensetzt. Es darf aber nicht übersehen werden, daß gerade die literarisch wertvollsten Wortspiele, insbesondere die etymologischen Spiele Nestroys, Nietzsches und anderer, in erster Linie auf der disziplinierten Unterordnung des Geistes unter die Gesetze der Sprache beruhen, während die Spielfreude höchstens als steigernder Faktor hinzukommt.

5.

Ästhetische und sprachliche Struktur des Wortspiels. Das Wortspiel vermag also sehr verschiedenartige ästhetische Wirkungen auszulösen. Die Momente, von denen die Wirkung abhängt, müssen in der Struktureinheit gelegen sein, an deren Aufbau der einzelne Ausdruck beteiligt ist. Was sich am vereinzelten Wortspiel feststellen läßt, sein Wortbestand, reicht nicht aus, die Wirkung zu erklären. Der witzige Bürgermeister eines deutschen Städtchens, Auerbach, schrieb zum Empfang Napoleons über seine Tür:

Was Napoleon in seinem Fach
Bin ich in meinem.

Auerbach.

---

[24]) Vgl. H. Strigl, Einiges über die Sprache des P. Abraham a Sancta Clara. Zs. f. dt. Wortforschg. VIII, S. 206 ff.

[25]) Kindheit und Jugend, 3. Aufl., Leipzig 1931, S. 154.

[26]) Ausdruckswerte der deutschen Sprache, Leipzig und Berlin 1931.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0243
gefördert durch die DFG

Auerbach war nämlich „ein großer Schlachtmeister“ (Rullmann). Denselben Wortstamm „Schlacht“ verwendet Schiller zu einem sehr ernsten Wortspiel: „Ein Schlachten wars, nicht eine Schlacht zu nennen.“ — Auch auf den ernsten oder nicht ernsten Gehalt des Wortspiels kann es nicht ankommen. Das gewiß sehr komische Beispiel aus den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“, das ich oben angeführt habe, hat zweifellos einen ernsten Gehalt, es kennzeichnet auf witzige Art die Auseinandersetzung Strauß' mit philosophischen Gedanken, die für ihn eine Gefahr bergen. In den stilistischen Untersuchungen wird vor allem das Zusammenwirken der benachbarten Ausdrucksformen zu einem Wirkungsganzen betrachtet, so bei Schneider: „Witz und Wortspiel machen den Sprachstil nicht notwendig niedrig . . . Aber der hohe Stil sperrt sich gegen sie. Und wenn sie, wie hier (Heine, Deutschland, ein Wintermärchen, VI, 1—23), mit den übrigen Ausdrucksmitteln des niedrigen Stils zusammenwirken, dann vertiefen sie den Eindruck des Niedrigen.“[27]) Zweifellos wird die Stilanalyse leicht nachweisen können, daß das bittere Wortspiel Nestroys im Zusammenwirken mit anderen Figuren seine ästhetische Aufgabe erfüllt wie das liebenswürdig-spielerische Brentanos, wie Heines bissig-frivole Sprachspielereien, wie die wuchtig-erhabenen etymologischen Ausdrucksschöpfungen Nietzsches. Doch wird eine Stilforschung, die von höheren Struktureinheiten ausgeht, die Wirkungsbedingungen einer einzelnen Figur leichter festhalten können, als das durch die „Bestimmung von unten“ möglich ist. Schon Wilhelm Wackernagel[28]) gibt eine allerdings sehr weitläufige Bestimmung der ästhetischen Leistung des Wortspiels in ihrer Beziehung zu künstlerischen Ganzheiten: in der Tragödie findet sich das Wortspiel als Ausdruck der tragischen Ironie, nicht aber der Laune und des Spottes wie in der komischen Poesie, wo es eigentlich zu Hause ist. — F. H. Mautner[29]) geht vom höchsten Ganzheitsbegriff aus, der bei der Betrachtung eines Kunstwerks angewandt werden kann, der Weltanschauung des Schöpfers, seiner Stellung innerhalb eines Kulturkreises. Er gelangt so zu einer mehr inhaltlichen als formalen Bestimmung: z. B. ist das Wortspiel in der Romantik, in der es „der Stil des Denkens und die Krankheit des Sprechens“ wurde, die Ausdrucksform der Ironie, die Sprachform des Individuums, das Geselligkeit mit persönlicher Absonderung vereint, das Mittel, den Geist der Auflehnung gegen das Bürgertum auszudrücken; bei Georg Büchner ist es der „Ausdruck der inneren Hemmung und Distanz, des

---

[27]) a. a. O. S. 162.

[28]) Poetik, Rhetorik und Stilistik, 3. Aufl., Halle 1906, S. 515 ff.

[29]) a. a. O. Der erste Teil der Arbeit gibt eine Theorie des Wortspiels, der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0244
gefördert durch die DFG

Mangels an Mut zur Eindeutigkeit ...“ Nestroys Wortspiel enthüllt die „Widersprüche des Lebens“, indem es zeigt, wie die Wörter selbst ihrem Sinn widersprechen, es ist zugleich Mittel der gesellschaftlichen Satire und der Charakterisierung der dramatischen Personen; Nietzsche geht es vor allem darum, in einem Worte zu sagen, „was jeder andere in einem Buche nicht sagt“; in neuerer Zeit (bei Karl Kraus und anderen) erreicht die „reale, sprachtreue Wortauflösung“, der „Rückgang auf den Ursinn und Neuschöpfung des Wortes mittels doppelsinniger Belastung mit Ur- und übertragenem Sinne“ die „Richtigstellung oder Neuherausarbeitung konventioneller, leer gewordener Begriffe ... Widerspruch gegen die Zeit, der das Wort konventionell geworden ist, liegt in ihr verborgen.“

Selbstverständlich können wir nur formale Strukturbedingungen auf Sprachliches zurückführen. Vor allem sollen die Faktoren, von denen die komische (satirische, ironische, scherzhafte) oder ernste (erhabene, tragische, rührende) Wirkung des Wortspiels abhängt, untersucht und mit der ursprünglichen Leistung, die Symbolgrenze zu überwinden, zu einem Strukturganzen zusammengesehen werden. Vergleichen wir etwa die Wortspiele aus dem „Zarathustra“ und die aus den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“, so finden wir einen grundsätzlichen Unterschied: hier ringt ein großer Einsamer gegen einen kleineren aber mächtigen Gegner Brust an Brust; wo Zarathustra polemisch wird, erinnert er eher an einen Riesen, der einen Zwerg aus seinem Wege schiebt, als an einen Ringer. Zarathustra steht über seinem Siege, er kann nicht unterliegen und darum auch nicht triumphieren. Diesen Eindruck erweckt Nietzsche durch den Vorstellungsgehalt sowohl als auch durch die Form des Werkes. Der einzelne Mensch Nietzsche hingegen scheint uns durch die Übermacht der „Zeitgemäßen“ ernsthaft gefährdet. Seine Gefahr ist unsere Gefahr — vorausgesetzt, daß wir auf seiner Seite stehen — und so ist sein Triumph auch unser Triumph. Mit seinen polemischen Wortspielen sprengt er die Umklammerung, die ihn und uns beengt. Wir fühlen uns in ein Netz von Wertungen, Vorurteilen, Forderungen verstrickt — Nietzsche zerreißt dieses Netz, indem er das Symbolfeld der Rede sprengt und damit die Symbolgrenze durchbricht.

Das ist nun der Vorgang, der uns beim Wortspiel zum Lachen bringt: mit dem sprachlichen Feld und der Symbolgrenze wird ein Feld von Meinungen, Ansprüchen, Konventionen mit gesprengt, ein moralisches Feld, in das wir uns nicht einfügen wollen, in das uns aber ein drohendes Verhängnis gewaltsam, gegen unseren Willen, hineinzwängen möchte. Es ist, als würde das längst zerrissene magische Band zwischen Wort und Ding, Spruch und Geschehen neu geknüpft. Das Bedürfnis, die Welt praktisch zu beherrschen, hat die Symbolgrenze

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0245
gefördert durch die
DFG

aufgerichtet und den Verlust der Macht als Strafe auf ihre Überschreitung gesetzt. Im komischen Wortspiel betreten wir das verbotene Land, und statt Strafe empfangen wir köstlichen Lohn: die Macht der alten Magier.

Die besondere ästhetische Wirkung des Wortspiels hängt vom Verhältnis des Sprechers zu dem gesprengten moralischen Feld ab. Lehnt sich ein Einzelner gegen die Übermacht der Gesellschaft auf, so entsteht das satirische Wortspiel, so bei Nestroy, Karl Kraus. Das ironische (genauer: selbstironische) Wortspiel der Romantiker richtet sich gegen Wertansprüche der eigenen Person, die halb als berechtigt anerkannt, halb als konventionell oder überheblich abgelehnt werden. Beim scherzhaften Wortspiel wird eine Macht angegriffen, die man im Grunde nicht haßt, deren Berechtigung man anerkennt, die man bloß einmal spielerisch beseitigen möchte: die Macht der Realität, der Naturgesetze, der Logik, der Grammatik. Die komischen Reden, namentlich die Zeigfeldspiele, tragen meistens Scherzcharakter. Als Beispiel einige Verse von Christian Morgenstern:

Palmström, etwas schon an Jahren,
Wird an einer Straßenbeuge
Und von einem Kraftfahrzeuge
Überfahren.

Dieses unangebrachte „und“ sprengt zunächst das Symbolfeld. Es sprengt zugleich den logischen Aufbau unseres Weltbildes. Wir dürfen sagen: „Von einer Straßenbahn und von einem Kraftfahrzeug“ — das sind Gegenstände, die in zufälligem Zusammenwirken den Unfall verursachen. Die Ortsbestimmung und das Instrument des Unfalls werden nun vom Dichter so behandelt, als wären auch sie Umstände, die hinzukommen, aber ebensogut wegbleiben könnten, als könnten wir den Vorfall auch örtlich unbestimmt, den Unfall auch ursachlos denken. Solche nichtlokalisierte und aus allen ursächlichen Beziehungen gelöste Ereignisse gibt es tatsächlich, nämlich im Traum. Im Traum kann es geschehen, daß wir von einem Kraftfahrzeug überfahren werden, ohne daß der Ort des Vorgangs mitgegeben wäre, oder an einer „Straßenbeuge“ verunglücken und nicht wissen, wer oder was uns überfahren hat. Nachträglich kann der Ort oder das Kraftfahrzeug hinzukommen, so daß Morgensterns Beschreibung diesem Traumereignis überaus gut entspricht. Das Wortspiel richtet sich also hier nicht gegen ein Feld gesellschaftlicher Normen, sondern versetzt uns in die Welt des Traumes, befreit uns für Augenblicke von der Notwendigkeit, die Gesetze der Realität anzuerkennen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0246
gefördert durch die DFG

Das Feld, das im Wortspiel gesprengt wird, muß so beschaffen sein, daß wir es als lästig und gefährlich empfinden. Wenn es sich um Wertungen und Ansichten handelt, die wir teilen, also um ein Feld, in das wir uns freiwillig einstellen, so sind wir der komischen Wirkung unzugänglich. Aber auch die Sprengung eines Feldes, das wir ablehnen, das uns jedoch in keiner Weise gefährlich werden kann, bringt uns nicht zum Lachen. Der Witz, den der Mächtige dem Ohnmächtigen nachschickt, wirkt nur peinlich und abstoßend. Wenn aber ein kleiner, schwacher Mensch seine überlegenen Feinde schlägt, wenn gar ein Dichter die allgewaltige Ananke bezwingt — sei es auch nur im Bereich des Scheines und für die Dauer weniger Augenblicke —, so teilen wir seinen Triumph und feiern ihn als Befreier. Ein Feld, das einst gefährlich war, kann mit der Zeit harmlos werden, Normen, die einer früheren Kultur ihr Gepräge gaben, gelten heute nicht mehr oder in einem so engen gesellschaftlichen Bezirk, daß uns ihre Sprengung keine Befreiung bedeutet. Der schlechteste Witz, wenn er nur zeitgemäß ist, wirkt oft stärker als ein Wortspiel von hohem ästhetischen Wert, das sich gegen Überholtes, Vergessenes oder Fernes richtet. Aber auch solche unaktuelle Witze können zu neuer Wirkung gelangen, wenn der Hörer oder Leser hinter dem Vergangenen, Vereinzelten, räumlich Fernen das allgemein Menschliche, in den Konflikten entfernter Menschen und Gemeinschaften den Spiegel seiner eigenen Kämpfe, Nöte und Siege zu sehen vermag.

Im komischen Wortspiel genießen wir unsere eigene magische Macht. Aber wir erleben diese Macht als zeitlich und räumlich beschränkt. Für Augenblicke überwinden wir die uns gesetzten Schranken und vernichten die bedrohlichen Scheinwerte. Das ist die Grundlage der Komik des Wortspiels. (Es kommt übrigens nicht darauf an, welchen Begriff des Komischen wir anwenden wollen; jede Theorie, die den Tatsachen gerecht wird, ist mit dieser Analyse der Komik im Wortspiel vereinbar.) Dort, wo uns das Wortspiel durch die Überschreitung der Symbolgrenze unsere Gewalt über die Forderungen des Sprechverkehrs und zugleich durch die Beseitigung einer unernsten Gefahr, eines von vornherein ohnmächtigen Scheinwertes, unsere physische und moralische Kraft in ungebrochener Stärke zeigt, erleben wir das Schauspiel schrankenloser Macht. Diese wirkt in ihrer spielerischen Bewältigung alles Entgegenstehenden nur mehr erhaben und durchaus nicht komisch. Daher sind die Wortspiele in Nietzsches „Zarathustra“ Ausdrucksformen des Erhabenen. — Beim ironischen Wortspiel wendet sich der Sprecher bewußt gegen das moralische Feld seiner eigenen Wertansprüche. Er kann aber auch in ahnungsloser Sicherheit, durch ein Wort, dessen Amphibolie dem Hörer, nicht aber ihm selbst bewußt wird, die drohende Vernichtung des eigenen Wertes vorwegnehmen; so Schillers

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0247
gefördert durch die DFG

Wallenstein in seinen letzten Worten. Hier haben wir es mit tragischer Ironie zu tun und also mit dem seltenen tragischen Wortspiel. — Der Sprecher muß es nicht unter allen Umständen darauf abgesehen haben, ein Feld von Werten und Gesetzen zu sprengen. Es kann ihm auch genügen, seine Auflehnung gegen dieses Feld, und zwar gegen die Gewalt des Schicksals selber anzudeuten, um sie sofort wieder zurückzuziehen und sich demütig der ungerechten Macht zu beugen. So entsteht das rührende Wortspiel[30]).

Eine innige Beziehung zwischen den sprachlichen Mitteln und der ästhetischen Wirkung des Wortspiels besteht nicht. Im allgemeinen gilt, daß die etymologischen Wortspiele und die Wortspielgleichnisse sich mehr als Ausdrucksformen des Erhabenen eignen, die Feldspiele als solche des Satirischen und Ironischen; die Klangspiele stehen den gleichen Kategorien wie die Feldspiele sowie dem Scherze nahe, die komische Rede ist vor allem Mittel, scherzhafte Wirkungen zu erzielen. Doch läßt sich hier keine durchgehende Gesetzlichkeit aufstellen.

---

[30]) Ein Beispiel bringt Fr. Kainz (Wirkungsgestalten). In einer Donauau bei Wien befindet sich ein „Friedhof der Namenlosen". Ein Baum dieses Friedhofs trug ein Gedicht, dessen letzte Verse lauteten:

„... drum die Kreuze, die da ragen,
wie das Kreuz, das sie getragen,
namenlos."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0248

gefördert durch die
DFG

Die Ästhetik in den nordischen Ländern

Von

Kaarle S. Laurila

II.

4. Schweden

In Schweden ist im 19. Jahrhundert auf dem Gebiete der theoretischen Ästhetik nicht viel Selbständiges geleistet worden. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts[1]) sind zunächst zwei Männer zu nennen, welche beide auf dem Gebiete der ästhetischen Theorie wohl bewanderte, gediegene Fachleute waren, da sie beide als Professoren der Ästhetik nebst der Literatur- und Kunstgeschichte gerade die Ästhetik amtlich zu vertreten hatten. Diese Männer waren Gustaf Ljunggren (1823—1905) und Carl Rupert Nyblom (1832—1907). Jener war Professor in Lund (1857—1888), dieser in Uppsala (1867—1897). Beide waren hochverdiente Männer, die besonders auf dem Gebiete der Literatur- und teilweise auch der Kunstgeschichte sich vielseitig und reichlich betätigt haben. Aber keiner von ihnen hat direkt eigene ästhetische Ansichten vorgetragen, sondern historisch-kritisch über die Ansichten anderer berichtet.

Das ästhetische Hauptwerk Ljunggrens ist seine „Darstellung der vornehmsten ästhetischen Systeme[2]). Dieses Werk ist gewissermaßen ein Abriß einer Geschichte der Ästhetik, worin die vorkantische Ästhetik allerdings nur in der Einleitung des ersten Teils äußerst kurz (auf 19 Seiten) und nicht ganz einwandfrei skizziert wird. Im ersten Teil werden dann die ästhetischen Ansichten Kants, Schillers, Schellings, Solgers und Hegels dargestellt. Der zweite, bedeutend umfangreichere Teil umfaßt nur das ästhetische System Fr. Th. Vischers, das demnach in der Darstellung Ljunggrens zur Hauptsache wird. Die Darstellung Ljunggrens ist, wie es sich in einem geschichtlichen Werk gebührt, berichtend und kritisch. Doch ist es ziemlich klar, daß die eigenen Ansichten Ljunggrens in allem Wesentlichen mit denen Vischers übereinstimmen. Schon im Vorwort des

---

[1]) Zu einer früheren Periode gehört der geniale Philosoph Benj. C. H. Höijer (1767—1812), der sich auch als Ästhetiker betätigt hat durch zwei Werke: Den sköna Konstens Philosophi und Ideer till den sköna Konstens Historia.

[2]) Framställning af de förnämsta esthetiska systemerna I—II. Lund I. (1869), II (1883).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0249
gefördert durch die DFG

zweiten Teils wird von der Ästhetik Vischers gesagt, daß sie „trotz allem, was dagegen eingewandt werden kann, immer noch ihr Ansehen als die bedeutungsvollste und reichhaltigste Darstellung der Schönheitslehre in unserer Zeit beibehält". In der Einleitung wird Vischer als „der hervorragendste Ästhetiker der Hegelschen Schule" und zugleich als „der bedeutendste Ästhetiker des ganzen Zeitalters" bezeichnet. Doch schließt sich Ljunggren nicht ganz vorbehaltlos dem System Vischers an. Er verhält sich vielmehr in manchen Punkten ziemlich kritisch, in einigen sogar ablehnend dazu. Besonders ist der metaphysische Pantheismus Vischers für Ljunggren völlig unannehmbar, und er behauptet dagegen eine theistische Grundauffassung. Auch gegen die von Vischer streng und schematisch durchgeführte dialektische Methode macht Ljunggren Einwände. Aber im ganzen berühren die Einwände Ljunggrens eigentlich nur die dem System Vischers zugrunde liegende metaphysische oder allgemein philosophische Weltanschauung und nicht die darauf gebaute Ästhetik selbst. In rein ästhetischen Fragen ist Ljunggren ein ziemlich treuer Anhänger Vischers. Wenigstens hat er in diesen Fragen nirgends von Vischer wesentlich abweichende eigene Ansichten zum Ausdruck gebracht. Damit ist gesagt, daß Ljunggren kein selbständiger, eigene Gedanken darstellender Ästhetiker war, sondern nur ein kenntnisreicher, verdienstvoller Dolmetscher und Verkünder der Gedanken anderer, besonders derjenigen Vischers.

Die wichtigste ästhetische Arbeit C. R. Nybloms ist seine kritisch-historische Untersuchung über die große Streitfrage: Inhalt und Form in der Kunst[3]). Diese Untersuchung ist nicht besonders umfangreich — sie umfaßt kaum 80 Seiten. Aber sie ist wertvoll und verdient immer noch beachtet zu werden. In meiner eigenen Untersuchung derselben Streitfrage habe ich die Schrift Nybloms verwertet und gehörig gewürdigt, so daß ich hier darauf verweisen kann[4]). Die Untersuchung Nybloms ist in ihrem historischen Teil zuverlässig und zeugt von gediegener Sachkenntnis. Auch in ihrem kritischen Teil ist sie klar und besonnen. Da die Untersuchung Nybloms nicht allein historisch berichtend, sondern durchaus kritisch erörternd ist, geht sein eigener ästhetischer Standpunkt und besonders seine Stellung zu der behandelten Streitfrage daraus klar hervor. Dieser Standpunkt ist ein ausgesprochen formalistischer. Aber Nyblom begründet seinen ästhetischen Formalismus in manchen Punkten in einer verhältnismäßig selbständigen Weise, woraus hervorgeht, daß er wenigstens diese große Streitfrage selbst reif durchdacht und seinen ästhetischen Formalismus nicht sklavisch von anderen angenommen hatte. Soweit

---

[3]) Om innehåll och form i konsten 1866.

[4]) Vgl. Ästhetische Streitfragen. Bes. die Abhandlung: Der Streit um Form und Inhalt in der Ästhetik. Helsinki, Akademische Buchhandlung 1934.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0250
gefördert durch die DFG

steckt in Nyblom ein Stückchen selbständigen ästhetischen Denkens, obgleich er seine ästhetischen Ansichten nur über diese eine, allerdings zentrale Frage zum Ausdruck gebracht hat.

Auch in Schweden haben neben den eigentlichen Fachästhetikern Dichter, Künstler, Kunst- und Literaturforscher und andere Schriftsteller sich eifrig mit ästhetischen Fragen befaßt. So ist schon aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein berühmter Dichter zu nennen — vielleicht der berühmteste Schwedens —, der auch als Ästhetiker in Betracht kommt. Dieser Dichter ist Esaias Tegnér (1782—1846). Aus den philosophischen und ästhetischen Schriften Tegnérs[5]), sowie aus der aufschlußreichen, gediegenen Einleitung, die Albert Nilsson dazu geschrieben hat, geht überzeugend hervor, daß Tegnér wirklich auf dem ästhetischen Gebiet kein Liebhaber, sondern ein wohlbewanderter, ernst zu nehmender Sachkenner war. Er hat sich eingehend mit ästhetischen Fragen beschäftigt und als Dozent der Ästhetik an der Universität Lund auch Vorlesungen sowohl über die allgemeine Ästhetik als auch über Poetik gehalten, welche Vorlesungen in den unten erwähnten philosophischen und ästhetischen Schriften Tegnérs veröffentlicht sind. Nilsson bemerkt mit Recht[6]), daß Tegnér zum Professor der Ästhetik oder der Philosophie besser geeignet gewesen wäre als zum Professor des Griechischen, was er eigentlich durch einen Zufall wurde. Aus den ästhetischen Schriften Tegnérs, wie auch aus der Einleitung Nilssons geht jedoch hervor, daß Tegnér kein selbständiger Ästhetiker in tieferem Sinne war. Er hat sich vielmehr in allem Wesentlichen die ästhetischen Grundgedanken Kants, Schillers, Schellings und teilweise auch Herders angeeignet, um sie dann nach seinen eigenen Bedürfnissen zusammenzuschmelzen und umzubilden. Aber diese Verschmelzung und Umbildung jener Gedanken hat Tegnér nicht als ein Nachsprecher, sondern als ein selbständig denkender, tief philosophisch veranlagter Mann getan.

Auch aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein Dichter-Ästhetiker zu nennen, der ebenso wie Tegnér nicht als Liebhaber, sondern als Fachmann auf dem ästhetischen Gebiete angesehen werden muß. Dieser Dichter-Ästhetiker ist Viktor Rydberg (1828—1895). Seine ästhetischen Ansichten hat er in einem „Das Schöne und seine Gesetze“ betitelten Buche niedergelegt, das allerdings erst nach seinem Tode von Karl Warburg herausgegeben ist[7]).

---

[5]) Vgl. Esaias Tegnér: Filosofiska o. estetiska skrifter utgivna av Albert Nilsson o. Bert Möller. Med en inledande avhandling av Albert Nilsson. Stockholm 1913.

[6]) O. a. A. S. 22.

[7]) Det sköna och dess lagar. Fjorton föreläsningar, hållna vårterminen 1889. Stockholm 1901.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0251
gefördert durch die DFG

Dieses Buch enthält vierzehn Vorlesungen, die Rydberg als Professor der Kunsttheorie und Kunstgeschichte an der Hochschule zu Stockholm im Frühjahrssemester 1889 gehalten hatte[8]). In der ersten Vorlesung wird energisch der Gedanke hervorgehoben, daß die Kunst keine zufällige Erscheinung ist, sondern ein naturnotwendiges Ergebnis der menschlichen Entwicklung. In Übereinstimmung mit diesem Gedanken, der übrigens der Grundgedanke des ganzen Buches ist, wird dann in der folgenden Vorlesung die Allgemeingültigkeit der ästhetischen Urteile stark behauptet, aber leider schwach begründet. Der Verfasser kann eigentlich zugunsten seiner These nichts Überzeugendes, noch weniger Originelles anführen. Wahrscheinlich hat er auch selber ein Gefühl davon gehabt, denn in den folgenden Vorlesungen kommt er immer wieder auf diese These zurück und sucht sie von verschiedenen Seiten weiter zu begründen, bald durch Hinweis auf nicht-ästhetische Faktoren, welche die Verschiedenheit der ästhetischen Eindrücke und Urteile erklären sollen, bald wiederum durch Hinweis auf die Gleichheit des ästhetischen Naturgefühls bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten. Auch was der Verf. über die „Schönheitsgesetze der Formen" sagt, dient der Begründung derselben These und zwar in positivem Sinne. Rydberg widmet der Behandlung dieses Themas vier bis fünf Vorlesungen und glaubt mehrere allgemeingültige und „ewige" Schönheitsgesetze der Formen feststellen zu können. Die wichtigsten von diesen vermeinten allgemeingültigen Schönheitsgesetzen sind die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Symmetrie, die Proportionalität und der goldene Schnitt. Vielleicht muß zu diesen Schönheitsgesetzen auch noch die Zweckmäßigkeit gezählt werden. Alle diese „Gesetze" gehören ja zum alten Kram der Schönheitsästhetiker, und ihre Unzulänglichkeit zur Erklärung der Schönheit ist eigentlich schon bei einem geringen Nachdenken offenbar. Aber Rydberg tritt mit dem frommen Eifer eines aufrichtig Glaubenden für diese Schönheitsgesetze ein. — In den letzten Vorlesungen behandelt Rydberg das gegenseitige Verhältnis des Naturschönen und des Kunstschönen, wodurch er zur Behandlung der Nachahmungstheorie und der Aufgabe der Kunst geführt wird. Dabei erörtert er auch die verschiedenen Kunstrichtungen, nämlich den Idealismus, Schematismus, Realismus und Naturalismus und nimmt zu diesen Stellung. Er selber neigt offenbar zum Idealismus, den er folgendermaßen definiert: „Der wahre Idealismus ist nichts anderes als ein durch Wahl und instinktiv richtigen Geschmack in der Wahl verfeinerter Realismus, und dieser Idealismus ist nicht allein mit realistischen

---

[8]) Rydberg war im Jahre 1884 als Professor der Kulturgeschichte an die Hochschule zu Stockholm berufen worden, sein Lehrstuhl war aber eben im Anfang des Jahres 1889 in einen Lehrstuhl der Kunsttheorie und der Kunstgeschichte verwandelt worden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0252
gefördert durch die DFG

Richtungen vereinbar, sondern setzt wegen seiner eigenen Existenz das Dasein solcher voraus und fordert sie“ (S. 207).

Leider ist die Auffassung Rydbergs von diesen Kunstrichtungen, von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst, wie überhaupt von allen von ihm behandelten ästhetischen Fragen so oberflächlich, daß der tiefere Sinn der Probleme durch seine Erörterung nicht geklärt, sondern vielmehr verwischt und übertüncht wird. Rydberg war soweit ein selbständiger Ästhetiker, daß er sich hauptsächlich auf eigene Hand in dem Labyrinth der ästhetischen Probleme zurechtzufinden suchte. Er schließt sich an keinen bestimmten Ästhetiker direkt an. Er hat vieles von Platon, Aristoteles, Kant, Hegel und Vischer gelernt, wahrscheinlich noch mehr von Fechner, Taine, Herbert Spencer und etwas vielleicht noch von einigen anderen. Aber er folgt keinem von seinen Lehrmeistern, sondern sucht seine eigenen Wege zu gehen, die Probleme auf seine eigene Weise anzufassen und zu lösen. Dazu reichte aber seine Denkfähigkeit nicht aus. Rydberg war ohne Zweifel groß und bewunderungswürdig als Dichter, aber bedeutend weniger groß als Denker, wenigstens auf dem ästhetischen Gebiete. Seine Selbständigkeit als Ästhetiker ist mehr Schein als Sein[9]).

Auch ein dritter großer Dichter, nämlich Verner von Heidenstam (* 1859) hat ästhetisch-theoretischen Fragen Interesse entgegengebracht, obgleich nicht als Fachgelehrter, sondern als Dichter und Künstler. In zwei Abhandlungen, die in einer „Gedanken und Zeichnungen“ betitelten Sammlung von Aufsätzen enthalten sind[10]), berührt er kunsttheoretische und kunstphilosophische Fragen. Die erste Abhandlung trägt den Titel „Die Logik der Einbildung“. Sie ist aber keineswegs als eine theoretisch erörternde ästhetische Untersuchung gemeint. Der Verfasser verwahrt sich sofort im Anfang ausdrücklich gegen eine solche Vermutung. Er verstehe nicht genügend, sagt er, die Bedeutung des ausländischen Beiworts „ästhetisch“ und es sei ihm nie gelungen, diesem Fremdwort einen ernsteren Inhalt zu geben. So ist auch sein Aufsatz mehr eine poetisch aphoristische, sinnreiche Betrachtung als eine begrifflich erörternde, wissenschaftliche Untersuchung. Er ist sehr geistreich und fesselnd und enthält viele scharfe Beobachtungen und tiefsinnige Gedanken. Besonders tiefgreifend und von ureigener Erfahrung zeugend ist das, was der Verfasser von der schmerzvollen Tragik eines schaffenden Künstlers sagt, der immer wieder feststellen muß, daß zwischen dem, was er gefühlt und in seiner Einbildung gesehen, und dem, was er zustandebringt, ein schwindelnder Abgrund gähnt, so daß das fertige Werk oft nur ein Zerrbild des

---

[9]) Es muß vielleicht besonders hervorgehoben werden, daß Rydberg nicht selbst seine ästh. Vorlesungen herausgegeben hat. Es ist möglich, daß er selber sie vielleicht nie, wenigstens in dieser Form, herausgegeben hätte.

[10]) Tankar och teckningar. Stockholm 1899.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0253
gefördert durch die DFG

geplanten Werkes ist, und die ganze Kunst „eine Totenmaske einer durch Handfertigkeit balsamierten Leiche". — Diese Gedanken werden jedoch nicht begrifflich entwickelt und begründet, sondern in poetischer Form dargestellt. Deshalb kann dieser Aufsatz nicht als ein Beitrag zur ästhetischen Theorie betrachtet werden und er ist ja auch vom Verfasser durchaus nicht so gemeint.

Einen mehr begrifflich erörternden Charakter hat der andere Aufsatz Heidenstams, der mit der Überschrift „Tolstoi und die Kunst" (Tolstoy och konsten). Dieser Aufsatz ist offenbar durch die Schrift Tolstois „Was ist Kunst?" veranlaßt worden und richtet sich dagegen. Er enthält in seinem kritischen Teil viel Beachtenswertes und Richtiges. Eigentlich ist das meiste, was Heidenstam gegen den Primitivismus, die Kulturfeindschaft und die Pöbelverherrlichung oder den Proletkult Tolstois, wie auch gegen seine übrigen Übertreibungen sagt, richtig und zutreffend. Aber wie die meisten anderen, die über diese Schrift Tolstois geschrieben haben, hat auch Heidenstam die Hauptsache darin übersehen. Die Hauptsache in dieser Schrift sind nicht die vorerwähnten Übertreibungen, auch nicht die stark subjektiven Ausfälle gegen die mit mehr oder weniger Recht kanonisierten Größen der Literatur und der Kunst. Alles dies ist vielmehr Beiwerk und auf das persönliche Konto Tolstois zu schreiben. Es steht auch in keinem notwendigen Zusammenhang mit dem Hauptinhalt der Schrift und folgt keineswegs daraus. Die Hauptsache in dieser Schrift ist die darin entwickelte Auffassung vom Wesen der Kunst, welche Auffassung schließlich in eine regelrechte Begriffsbestimmung der Kunst mündet. Diese Auffassung ist rein emotionalistisch. Tolstoi ist meines Wissens der erste, der die emotionalistische Kunstauffassung folgerichtig durchgeführt und scharf und klar ausgesprochen hat. Und dies ist kein kleines Verdienst. Denn die von Tolstoi entwickelte Kunstauffassung ist nicht allein originell, sondern auch, was noch wichtiger ist, im Grunde richtig. Wenn ein Mann, der als erster eine solche Auffassung klar und scharf ausspricht und begründet, daneben allerlei übertriebene, subjektive Geschmacksurteile fällt und auch sonst verirrte Ansichten vorträgt, so mag man diese seine Übertreibungen und Verirrungen als solche bezeichnen und sie nach Gebühr geißeln. Aber es ist bedenklich, deswegen den richtigen und tief fruchtbaren Grundgedanken, der in seiner Schrift die Hauptsache ist, zu übersehen und die Aufmerksamkeit und Kritik nur auf die von dem Grundgedanken völlig unabhängigen und nebensächlichen subjektiven Extravaganzen zu richten. Dies eben hat man meistens in bezug auf die Kunstauffassung Tolstois getan. Man hat somit das Kind mit dem Bade ausgeschüttet.

Um von den Dichtern wieder zu den Fachästhetikern zurückzukehren ist als solcher zunächst Ewert Wrangel (* 1863) zu nennen, ein

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0254
gefördert durch die DFG

Nachfolger auf dem Lehrstuhl Ljunggrens in Lund (1899—1918), und seit der Teilung dieser Professur in die Professuren der Literaturgeschichte nebst Poetik und der Kunstgeschichte nebst Kunsttheorie der Inhaber des letzteren Lehrstuhls (1919—1928). Wrangel hat vorzugsweise auf dem Gebiete der Literatur- und Kunstgeschichte eine reiche Tätigkeit entfaltet, aber daneben sich auch mit der ästhetischen Theorie beschäftigt. Schon im Jahre 1889 hatte er eine kritische Untersuchung über das ästhetische System Eduard von Hartmanns veröffentlicht. Aber seine wichtigsten ästhetischen Schriften sind seine „Ästhetischen Studien“ und seine Poetik[11]). Die erste Schrift ist teils historisch berichtend, teils grundsätzlich erörternd. Im ersten Abschnitt („Der neue Aufschwung der Ästhetik“) wird ein kurzer Überblick über den Stand der Ästhetik am Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und England gegeben. Daraus geht hervor, daß der Verf. in der damaligen ästhetisch-theoretischen Literatur wohl bewandert ist und daß er darüber klar, übersichtlich und sachlich richtig zu berichten weiß. Die Überschriften der drei folgenden Abschnitte lauten: Die ästhetische Anschauung, Kunst und Gesellschaft, Naturalismus und Impressionismus. Im letzten Abschnitte wird die Stellung Arnold Böcklins in der modernen Kunst beleuchtet, was natürlich mit der ästhetischen Theorie wenig zu tun hat. Der theoretisch erörternde Teil der Schrift steht nicht auf der gleichen Höhe wie der historisch berichtende. Wrangel hat offenbar keine reif durchdachte, einheitliche ästhetische Anschauung. Seine Auffassung von den ästhetischen Grundbegriffen und von den wichtigsten Prinzipienfragen ist ziemlich unbestimmt und schwankend und wechselt sozusagen von Fall zu Fall. So sind auch seine Definitionen sogar von den wichtigsten Grundbegriffen allzu allgemein gehalten und inhaltsleer. Als Beispiel mag hier die von Wrangel gegebene endgültige Begriffsbestimmung des Schönen und der Kunst angeführt werden. Diese „zusammenfassende Erklärung vom Wesen des Ästhetischen und des Schönen in Kunst und Natur“ lautet in möglichst wortgetreuer Übersetzung: „Das schöne Naturobjekt oder das Kunstwerk muß, um Schönheit für uns zu sein und um ästhetische Lust zu wecken, sinnlich anschaulich oder wahrnehmbar sein, und ferner muß es den Eindruck von etwas Leben- oder Krafterfülltem machen, es muß eine in der Form voll ausgedrückte Bedeutung oder einen Inhalt haben, den wir unmittelbar fühlen und in den wir uns hineinleben können“[12]). Es dürfte schwer fallen, mit Hilfe dieser Begriffsbestimmung einen schönen Naturgegenstand von einem häßlichen oder überhaupt von einem nicht-schönen, oder ein Kunstwerk von einem Nicht-Kunstwerk zu unterscheiden. Daß die Grundbegriffe

[11]) Estetiska studier. Lund 1898. — Dikten och diktaren (Der Dichter und die Dichtung). Lund 1912.

[12]) Estetiska studier, S. 102.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0255
gefördert durch die DFG

bei Wrangel wirklich allzu unbestimmt und unklar sind, zeigt auch ein anderes Beispiel. In einem besonderen Kapitel („Der Schönheitshaß und das religiöse Kunstideal Tolstois") behandelt Wrangel die ästhetischen Ansichten Tolstois, auf die er auch anderswo wiederholt hinweist. In diesem Kapitel wird gewiß viel Richtiges von Tolstoi gesagt. Aber nachdem er die rein emotionalistische Kunstdefinition Tolstois angeführt hat, wonach das Kunstwerk, kurz gesagt, ein anschaulicher, absichtlich ansteckender Gefühlsausdruck ist, fügt Wrangel hinzu: „Aber hierin liegt ja zugleich auch eine Definition des Schönen". Tolstoi „kann ebensowenig wie irgend ein anderer Künstler das Schöne entbehren, es schleicht sich in seinen Kunstbegriff ein, und ohne daß er dessen bewußt ist, macht es gerade den Kern dessen aus, was er für echte Kunst ansieht"[13]). Wer von der Schönheitsästhetik und von der emotionalistischen Ästhetik so unbestimmte Begriffe hat, daß er diese miteinander unvereinbaren Grundrichtungen identifiziert, der kann nicht leicht ästhetische Prinzipienfragen und Grundbegriffe gehaltvoll beleuchten. — Das Gesagte gilt in der Hauptsache auch von der Poetik Wrangels. Auch sie ist in ihren berichtenden Teilen, wo der Verfasser die Sachen sozusagen rein beschreibend nimmt und die poetischen Erzeugnisse durch seine reiche Literatur- und Kunstkenntnis beleuchtet, lehrreich und anregend. Wo er aber die Prinzipienfragen und Grundbegriffe beleuchten sollte, da macht sich ein Mangel an begrifflicher Klarheit deutlich genug fühlbar.

Ungefähr gleichzeitig mit Wrangel war an der Universität zu Lund Hans Larsson (* 1862) Professor der theoretischen Philosophie (1901 bis 1927). Er hat als Philosoph im ganzen Norden einen guten Namen, und seine anregenden, gedankenreichen, fesselnd geschriebenen philosophischen Schriften haben viele Leser gefunden, nicht allein unter den Gelehrten, sondern auch im großen Publikum. Hans Larsson hat sich auch, obgleich sozusagen im Nebenamt, mit ästhetischen Fragen beschäftigt, besonders in zwei Schriften, deren erste („Intuition") schon im Jahre 1892 erschienen ist, die zweite, „Die Logik der Poesie" („Poesiens logik"), im Jahre 1899. Beide Schriften behandeln im Grunde denselben Gegenstand, nämlich die Intuition, wie Larsson übrigens selber am Ende seiner zweiten Schrift hervorhebt[14]). In der ersten Schrift wird der allgemeine Begriff der Intuition klargelegt und ihre Rolle und Bedeutung auf den verschiedenen Gebieten des menschlichen Geisteslebens — besonders in der Wissenschaft, Dichtung und Pädagogik — beleuchtet. Unter Intuition versteht Larsson „die (relativ) gleichzeitige Befindlichkeit der Vorstellungen im Blickpunkte", also eine „comprehensio aesthetica (nicht nur

[13]) Estet. studier, S. 142.
[14]) Poesiens logik, S. 143.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0256
gefördert durch die DFG

logica)". Intuition, S. 21.) Auch als eine zusammenfassende, synthetische Totalanschauung oder Erfassung einer Mannigfaltigkeit von Eindrücken wird die Intuition von Larsson bezeichnet. Die intuitive Erfassung steht somit eben durch ihre Gleichzeitigkeit und Unmittelbarkeit — welches letztere Kennzeichen der Intuition von Larsson freilich nicht besonders hervorgehoben wird — im Gegensatz zu der diskursiven Erfassung, die mittelbar, sozusagen stückweise und nacheinander geschieht[15]). Es ist nun die Meinung Larssons, daß diese comprehensio aesthetica oder die Intuition im gesamten menschlichen Geistesleben, besonders aber in der Wissenschaft und Kunst, übrigens auch in der Pädagogik, eine große Rolle spielt, die durchaus nicht immer gehörig gewürdigt wird[16]). Für Larsson selber scheint die Intuition auf jeden Fall zu einem Zentralbegriff geworden zu sein, von dem aus er die wichtigsten geistigen Tätigkeiten ableiten und erklären zu können glaubt. Vor allem glaubt er die Kunst und das ästhetische Leben überhaupt von der Intuition aus verstehen zu können. Am Ende seiner Logik der Poesie sagt Larsson ausdrücklich: „Ich bin geneigt zu glauben, daß die intuitive Synthese als höchstes Prinzip der Ästhetik angewandt werden kann. Sowohl das produktive als das rezeptive ästhetische Leben dürfte restlos aus diesem Prinzip erklärt werden können" (S. 147). Seine Logik der Poesie hat auch zum Hauptzweck, dies im Einzelnen nachzuweisen. Larsson versucht da zu zeigen, daß die Wortwahl der Poesie, die poetischen Figuren und Tropen und ihre übrigen Stilmittel letzten Endes nur aus dem Gesetz der intuitiven Synthese ableitbar sind (S. 44, 66 u. a.). — Dieser Nachweis gelingt ihm jedoch nicht und kann auch nicht gelingen. Worauf der ganze poetische Stil mit allen seinen Wirkungsmitteln, mit der Wortwahl, mit den Tropen und Figuren, mit der Personifikation, Beseelung, Individualisierung, den Gleichnissen, Metaphern, Periphrasen usw. zielt und woraus er mit allen seinen Eigentümlichkeiten ableitbar ist — darüber herrscht unter den Ästhetikern und den Theoretikern der Poesie seit jeher eine seltene Einigkeit. Alle diese Wirkungsmittel zielen zunächst auf die Anschaulichkeit und dadurch auf eine möglichst große Eindrucksfähigkeit. Die poetische Schilderung will auf das Gefühl des Lesers einen möglichst lebhaften und tiefen Eindruck machen und deshalb muß die Schilderung möglichst anschaulich sein. Nur aus diesem Streben läßt sich der poetische Stil und überhaupt die Darstellungsweise des poetischen Schriftstellers vernünftig erklären. Dies ist schon unzählige Male ausführlich und überzeugend nachgewiesen worden. Auch ich selber habe es versucht[17]). Der

---

[15]) Vgl. Poesiens logik, S. 9 f.

[16]) Intuition, S. 21.

[17]) Vgl. Ästh. Streitfragen. Helsinki. Akad. Buchhandlung 1934. Besonders S. 186—215.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0257
gefördert durch die DFG

mißlungene Versuch Larssons, die Eigenart des poetischen Stils aus einem anderen Prinzip zu erklären, ist nur geeignet, die alte Auffassung in diesem Punkte zu stärken.

Es müßte eigentlich von vornherein klar sein, daß es unmöglich ist, die Eigenart der Dichtung und des ästhetischen Lebens überhaupt aus dem Prinzip der Intuition in der von Larsson versuchten Weise zu erklären. Larsson betont ja selber wiederholt und ausdrücklich, daß es nicht seine Absicht ist, die rein ästhetische, sondern die theoretische Seite der Poesie und des ästhetischen Lebens zu beleuchten. Er sagt dies schon im Anfang seiner Logik der Poesie und wiederholt es noch ausdrücklicher im Schlußwort dieser Untersuchung, wo es heißt: „Der nächste Zweck dieser Untersuchung war nicht ein ästhetischer, sondern ein logischer." „Ich habe den Wert der Intuition hervorheben wollen durch den Nachweis, daß sie in der Tat von logischen Gesetzen geleitet wird." Und dies glaubt Larsson am besten dadurch nachweisen zu können, daß er die intuitive Arbeit „gerade auf dem Gebiet beobachtet, wo sie in ihrer höchsten Vollkommenheit vor sich geht, nämlich in der Dichtung" (S. 143). So hebt Larsson in den beiden Schriften durchweg nur solche Seiten und Züge an der Poesie und an dem ästhetischen Leben überhaupt hervor, die keinen spezifisch ästhetischen, sondern nur einen allgemein theoretischen Charakter haben und somit der Kunst und der Wissenschaft, dem ästhetischen und dem theoretischen Verhalten gemeinsam sind. Nachdem Larsson z. B. die comprehensio aesthetica von der comprehensio logica unterschieden hat, beeilt er sich, mit Nachdruck es als seinen Grundgedanken zu betonen, „daß auch die comprehensio aesthetica innerhalb der eigenen Grenzen der Wissenschaft liegt"[18]). Ebenso hebt Larsson ausdrücklich hervor, „daß die künstlerische Komposition sich nach sehr strengen logischen Gesetzen aufbaut" (Poesiens logik, S. 142). Und nachdem er die Gesetze dargelegt hat, die nach seiner Meinung für die poetische Wortwahl und für die Stilmittel der Poesie bestimmend sind, bemerkt Larsson, daß dieselben Gesetze auch in der Wissenschaft und besonders in der Pädagogik gelten, denn nach der Überzeugung Larssons „sind die pädagogischen Gesetze dieselben wie die ästhetischen"[19]). Übrigens geht schon, wie Larsson selber bemerkt, aus dem Titel seiner Schrift („Die Logik der Poesie") deutlich genug hervor, daß es die Absicht des Verfassers gewesen ist, wirklich nur die Logik der Poesie und nicht etwa die Poetik oder die Ästhetik der Poesie zu untersuchen und zu beleuchten. Und gegen eine solche Untersuchung ist an und für sich nichts einzuwenden. Es ist vielmehr nur zu begrüßen, wenn

[18]) Intuition, S. 41.
[19]) Poesiens logik, S. 55—56.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0258
gefördert durch die DFG

die außerästhetische, allgemeine seelische Unterlage der Kunst und des ästhetischen Verhaltens, die vielleicht kurz als die „Logik des ästhetischen Lebens" bezeichnet werden kann, möglichst gründlich untersucht wird. Bedenklich wird die Sache nur dann, wenn jemand, der eine solche Untersuchung der außerästhetischen Unterlage der Kunst und des ästhetischen Lebens vorgenommen hat, in den Irrtum verfällt, daß er glaubt, die Kunst und das ästhetische Leben selbst erklärt zu haben. Dies scheint Hans Larsson wirklich zu meinen, indem er am Ende seiner Logik der Poesie behauptet, „daß sowohl das produktive als auch das rezeptive ästhetische Leben aus dem Prinzip der intuitiven Synthese restlos erklärt werden kann" (S. 147). Demgegenüber muß festgestellt werden, daß das, was in den beiden, übrigens gedankenreichen und anregenden Schriften Larssons über die Kunst und über das ästhetische Leben gesagt ist, ihr Wesen und ihre Eigenart nicht berührt, geschweige denn, daß sie dadurch restlos erklärt würden. Dies wäre auch logisch unmöglich. Die Seiten und Züge der Kunst und des ästhetischen Verhaltens, die Larsson in seinen beiden Schriften hervorhebt, sind ja durchweg solche, die für die Kunst und die Wissenschaft, für das ästhetische und das theoretische Verhalten gemeinsam sind. Durch solche gemeinsamen Merkmale wird aber das Wesen und die Eigenart weder der Kunst noch der Wissenschaft, weder des ästhetischen noch des theoretischen Verhaltens beleuchtet. Dies geschieht nur dadurch, daß man die spezifischen, unterscheidenden Merkmale jener Tätigkeiten hervorhebt.

Zu den Fachästhetikern ist noch zu zählen Albert Nilsson (1878 bis 1935), Nachfolger Wrangels auf dem Lehrstuhl der Ästhetik und der Literaturwissenschaft an der Universität zu Lund (1923—1935). Nilsson hat jedoch meines Wissens nicht eigene ästhetische Ansichten entwickelt, sondern er hat sich nur historisch-kritisch mit ästhetischen Theorien befaßt, dabei aber eine gediegene Sachkenntnis und gesundes Urteil auf dem Gebiet der ästhetischen Theorie gezeigt. Wir haben dies schon im Vorangehenden in bezug auf die verdienstvolle Einleitung festgestellt, die er zu den philosophischen und ästhetischen Schriften Tegnérs geschrieben hat. Dasselbe ist von seiner zweiten ästhetischen Schrift, nämlich von seiner historisch-kritischen Darstellung der Ästhetik Guyaus[20]) zu sagen. Aus diesen beiden Schriften, besonders aber aus der letztgenannten, geht allerdings mittelbar hervor, daß Nilsson auch selbständig über ästhetische Probleme nachgedacht und vielleicht auch zu manchen Stellung genommen hat. Man kann sogar oft ungefähr ahnen, in welcher Richtung seine eigenen Ansichten gehen. Aber deutlich und direkt ausgesprochen, noch weniger begründet hat Nilsson seine eigenen Ansichten nicht. Dies

[20]) Albert Nilsson, Guyaus estetik. En kritisk studie. Lund 1909. 2. Aufl. 1919.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0259
gefördert durch die DFG

ist zu bedauern, denn die echt wissenschaftliche, gediegene Sachlichkeit und das klare, besonnene Urteil, welche die beiden vorerwähnten Schriften auszeichnen, lassen erwarten, daß auch die Früchte der eigenen Denkarbeit Nilssons recht beachtenswert gewesen wären[21]).

Der unternehmungslustigste und wagemutigste schwedische Ästhetiker in unserem Jahrhundert dürfte Olle Holmberg (Dozent in Lund) sein. In seinem großangelegten dreibändigen Werke, Die Welt der Einbildung[22]), macht er den Versuch, eigene Ästhetik oder wenigstens eigene Poetik zu treiben. Daraus ist auch in dem äußeren Bau und in der Darstellungsweise — nicht in dem Ideengehalt, denn der ist alt — ein so eigenartiges und persönlich gefärbtes Werk geworden, daß es etwas schwierig ist, es zu klassifizieren und zu charakterisieren, schwierig auch, seinen Inhalt kurz wiederzugeben. Wir halten uns deshalb in der Wiedergabe der Hauptgedanken des Werkes möglichst genau an den Wortlaut des Verfassers. Das ganze Werk will eine großangelegte Poetik sein, obgleich es nur zu einem kleinen Teil solche Gegenstände behandelt, die nach der allgemeinen Ansicht zu einer regelrechten Poetik gehören. So ist der erste Band völlig der Behandlung der Phantasie gewidmet. Dies hängt mit der ästhetischen Grundanschauung des Verfassers zusammen. Wie schon aus dem Titel des Werkes hervorgeht, ist es offenbar die Meinung des Verfassers, daß die Poesie und zugleich wohl die ganze Kunst, folglich das ästhetische Leben überhaupt, eine nicht wirkliche, sondern eine nur eingebildete, erträumte, fingierte Welt des Scheins oder der Illusion ist. Diese Grundauffassung ist, soweit ich sehen kann, nirgends deutlich ausgesprochen, noch weniger begründet. Sie scheint nur für den Verfasser eine von vornherein feststehende Tatsache zu sein, von welcher er ohne weiteres ausgeht. Da es die Phantasie ist, die diese Welt des Scheins, der Illusion und der „Dichtung“ schafft, so wird die Tätigkeit der Phantasie in ihren Hauptformen einer ausführlichen Untersuchung unterworfen. Der Verf. untersucht zunächst den Traum, der nach ihm die Urform der Einbildung ist. Von den Träumen geht er zu den Illusionen und Halluzinationen über, die Träume in wachem Zustande sind. Wenn man sich in wachem Zustande bewußt und freiwillig seinen Träumen hingibt, entstehen Träumereien, die eine Brücke bilden zwischen den Träumen und den Illusionen einerseits und der „Dichtung“ andererseits. „Eine Dichtung ist somit eine in Worten geschaffene und gebildete oder wenigstens ge-

---

[21]) Auch in seiner Monographie über Thomas Thorild („Eine Studie über seine Lebensanschauung“ 1915) zeigt Nilsson seine gründliche Sachkenntnis und Gelehrsamkeit, sein scharfes Urteil und seine Vertrautheit mit philosophischen und ästhetischen Theorien. Aber auch hier trägt er natürlich nicht seine eigenen Ansichten vor.

[22]) Inbillningens värld. I—III. Stockholm 1927—30.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0260
gefördert durch die DFG

formte und fixierte Träumerei“ (I, 268). Oder noch kürzer: „Die Dichtung ist ein Erzeugnis der schöpferischen, bewußten, freiwilligen Einbildung“ (I, 272). „Die Dichtung bietet gedichtete Einbildungen oder fingierte Phantasien, die durch eine künstliche (künstlerische), auf Allgemeingültigkeit und Dauerhaftigkeit berechnete Form sich von spontanen und privaten Phantasien unterscheiden.“ „Die realistischen Dichtungen entsprechen den Erfahrungsträumen und den Illusionen, die romantischen den Erinnerungsträumen und den Halluzinationen“ (III, 252). Die beiden folgenden Bände sind der Behandlung der Poesie gewidmet. Doch wird auch hier wenig auf die traditionellen Einzelfragen der Poetik eingegangen. Der Verfasser betrachtet die Dinge mit Vorliebe aus der Vogelperspektive und erörtert meistens sehr allgemeine psychologische, soziologische und andere ähnliche Fragen, deren Zusammenhang mit der Poetik und sogar mit der Ästhetik manchmal recht entfernt ist. Überhaupt läßt sich der Verfasser durch keine Schemata binden. Er scheint sich nicht viel darum zu kümmern, welche Fragen zu einer regelrechten Poetik sachlich gehören und demnach darin behandelt werden müßten. Er bevorzugt offenbar solche Fragen, die ihn persönlich interessieren — mögen sie gehören, wohin sie wollen. So werden im ersten Kapitel des zweiten Bandes zwei große das ganze organische Leben beherrschende Tendenzen hervorgehoben, nämlich die Imitation und die Reaktion. Jene, die soziale Tendenz, das Streben nach Gleichheit führt zur Zusammenarbeit und Gemeinschaft und ist somit die Hauptvoraussetzung der menschlichen Gesellschaft und des menschlichen Zusammenlebens. Diese, das Streben nach Selbstbehauptung, führt zur Individualität. Die Vereinigung dieser beiden Tendenzen in der Dichtung wird dann im folgenden Kapitel untersucht und gezeigt, daß die Imitation zur gegenseitigen Beeinflussung oder zu der „ästhetischen Suggestion“, die Reaktivität dagegen zur Originalität führt. Das folgende Kapitel (III) hat die Überschrift „Märchen und Drama“. Dieses Kapitel entspricht gewissermaßen demjenigen in den gewöhnlichen Poetiken, worin „die Gattungen der Poesie“ behandelt werden. Auch hier ist von den Gattungen der Poesie die Rede, aber unter einem ganz besonderen Gesichtspunkt. Der Verfasser sucht zu zeigen, daß die verschiedenen Gattungen der Poesie bestimmten Altersstufen und ihrer Psychologie entsprechen, und darin ihre Erklärung finden. So „gibt das magische oder Familienalter seinen Tribut der Sage mit ihrer Zauberwelt und Wunschbestimmtheit. Das Ding- und Haufenalter („ting- och flockåldern“) liegt hinter dem Roman mit seinem Realismus und hinter dem Epos — — mit seiner Abenteuerlust. Zugleich weist das Epos mit seiner Heldenverehrung auf das dritte Alter: auf das Jünglingsalter, Ich- und Stimmungsalter hin. Aus den Anlagen dieses Alters wird sowohl die Lyrik mit ihrer Weltflucht und mit ihrer rhythmischen Kadenz als auch die Tra-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0261
gefördert durch die DFG

gödie mit ihrem Kultus von Einsamkeit, von Trotz und Leiden gebildet" (III, 254). In den zwei letzten Kapiteln des zweiten Bandes kommen die Metaphern und das Symbolische zur Behandlung, während alle anderen Formenelemente der Poesie oder Wirkungsmittel der poetischen Sprache unberücksichtigt bleiben.

Der Inhalt des dritten Bandes geht einigermaßen schon aus den Überschriften der verschiedenen Kapitel hervor: I. Die Logik der Phantasien; II. Der Fiktionscharakter; III. Einbildung und Ideal; IV. Literarisches Einleben und Erleben („Litterär inlevelse och upplevelse"); V. Der Geschmack; VI. Inhalt und Form; VII. Das Komische; VIII. Poesie, Wissenschaft und Religion.

In dem Kapitel über den Geschmack wird eigentlich die Natur und Gültigkeit des ästhetischen Urteils behandelt. Der Verfasser betont stark — ja allzu stark — die Subjektivität des ästhetischen Urteils, indem er sagt: „Der Geschmack beruht auf Gutdünken („tycke") und Gefühl, er ist ganz subjektiv, ganz privat, ganz relativ, nur für einen bestimmten Augenblick, Ort und für ein bestimmtes Individuum gültig" (II, 255). Diese Thesen werden mit gut gewählten, interessanten literar- und kunsthistorischen Beispielen geistreich beleuchtet. Auch erkennt der Verfasser an, daß es neben diesem „ganz subjektiven" Geschmack einen etwas allgemeingültigeren Geschmack, einen „sensus communis aestheticus" gibt, „der nicht allein durch die einbildungsmäßige Reaktion des Lesers, sondern auch durch sein Ideal bestimmt wird". — Trotz alledem wird die Gültigkeit und Subjektivität des ästhetischen Urteils vom Verfasser nicht ins richtige Licht gestellt, denn dazu ist Einsicht in die wahre Natur des ästhetischen Urteils nötig. — Etwas ähnliches ist auch vom folgenden Kapitel (Inhalt und Form) zu sagen. Das Form-Inhalt-Problem selbst wird hier kaum berührt. Es wird nicht einmal klar, welches Problem es eigentlich ist[23]). Statt dessen werden hier andere Fragen erörtert, die mit dem Form-Inhalt-Problem kaum etwas zu tun haben. So unterscheidet Verfasser im Anfang des Kapitels verschiedene Arten oder Richtungen der Poetik, nämlich zunächst eine Imitations- und Expressionspoetik, von denen jede wiederum in zwei Unterarten zerfällt: jene in eine Idealpoetik und naturalistische Poetik, diese in eine Inspirations- und Emotionspoetik. Diese ganze Einteilung ist jedoch erstens logisch fehlerhaft und willkürlich konstruiert, zweitens sachlich ohne Grund und mehr verwirrend als klärend. — Auch das Komische wird meist durch Beispiele, und zwar zum Teil durch treffende Beispiele beleuchtet. Aber auf das Wesen des Komischen wird wenig eingegangen. Somit werden das eigentliche Problem des Komi-

[23]) Dieses Problem ist ausführlich erörtert in meiner Abhandlung „Der Streit um Form und Inhalt in der Ästhetik". (Ästh. Streitfragen. Helsinki 1934.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0262
gefördert durch die DFG

schen und die darauf bezüglichen Theorien in diesem Kapitel über das Komische höchstens flüchtig gestreift, aber nicht eindringend erörtert. Der Verfasser gibt weder eine Übersicht über die historisch bekanntesten Theorien des Komischen, noch stellt er selber eine solche auf. Auch sondert er nicht genügend das Komische von anderen naheliegenden ästhetischen Grundgestalten, besonders nicht vom Humor ab und unterscheidet nicht klar die Arten des Komischen voneinander, sondern das Komische, der Humor, die Satire, die Burleske, die Posse, die Parodie, der Witz — alles gehört ihm nur „zu der großen Familie der Komik“ (III, 191) und fließt ineinander zu einem unklaren, verschwommenen Begriff. Es ist auch kein Wunder, wenn das Kapitel über das Komische zu keiner begrifflichen Klarheit führt, denn schon der Ausgangspunkt des Verfassers ist nicht ganz richtig. Er nimmt sich nämlich vor, in diesem Kapitel „den Ursprung, die Rolle und Bedeutung des Weinens und vor allem die des Lachens in der fingierten Welt der Einbildung, in der Poesie, zu untersuchen“ (III, 184). Es ist aber nicht richtig, das Komische einfach mit dem Lachen, noch weniger das Tragische mit dem Weinen zu identifizieren. Wer von einer solchen Voraussetzung ausgeht, wird weder das Wesen des Komischen noch das des Tragischen richtig erfassen. Noch eine andere falsche Voraussetzung macht der Verfasser. Er nimmt an, das Komische und das Tragische seien Gegensätze, was nicht der Fall ist. Das Gegenteil vom Komischen ist nicht das Tragische, sondern das Nicht-Komische oder das Ernsthafte. — In dem letzten Kapitel werden Dichtung, Wissenschaft und Religion miteinander verglichen und in ihrem gegenseitigen Verhältnis beleuchtet. Diese drei geistigen Mächte stehen nach dem Verfasser gewissermaßen in einem Ersatzverhältnis zueinander. Auf frühen Kulturstufen erfüllt die Religion allein sowohl die Aufgabe der Wissenschaft als auch die der Poesie, indem sie das Wissensbedürfnis und das Emotionsbedürfnis des Menschen befriedigt und zugleich „poetische Wissenschaft und wissenschaftliche Poesie sein will“ (III, 249). Aber auf höheren Kulturstufen muß „diese gewaltige und denkwürdige Synthese leider in ihre Bestandteile aufgelöst werden, um die Wissenschaft den einen, die Dichtung den anderen übernehmen zu lassen. Diese beiden zusammen haben zu geben, was die Religion allein (früher) gab.“ — Somit stimmt der Verfasser mit Begeisterung dem bekannten Spruch Goethes bei:

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion.
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion.

Olle Holmberg fügt hinzu: „Dieses Epigramm ist durchaus richtig, soweit es nicht mißdeutet wird. T i e f s i n n i g e r und v o l l s t ä n d i g e r kann

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0263
gefördert durch die DFG

man sich über diesen Gegenstand nicht äußern" (III, 249). Ohne mich hier auf eine weitläufige Diskussion über dieses halb philosophische, halb theologische Thema einlassen zu wollen, möchte ich nur kurz bemerken, daß der von Olle Holmberg verfochtene Gedanke, für den er bei Goethe Deckung sucht und in diesem Spruche auch findet, nach meiner Ansicht ungefähr zu dem Seichtesten und Falschesten gehört, was über diesen Gegenstand gesagt werden kann. Wenn man behauptet, daß die Wissenschaft und die Kunst, besonders die Dichtkunst — nicht einander ersetzen, sondern einander gute Dienste leisten können, so hat das einen vernünftigen Sinn, indem die Poesie sozusagen nebenbei und ohne ihre eigentliche Aufgabe, die nicht in der Erweiterung der Erkenntnis liegt, irgendwie zu beeinträchtigen, wirklich oft unsere Erkenntnis in wertvoller Weise erweitern und bereichern kann. Wenn man aber behauptet, daß die Wissenschaft und die Kunst entweder allein oder beide zusammen die Religion ersetzen und entbehrlich machen können, so hat das keinen vernünftigen Sinn. Wer so etwas sagt, der muß höchst unklare und verkehrte Begriffe vom Wesen und der Aufgabe entweder der Kunst und der Wissenschaft oder von der der Religion oder von allen haben. Die wissenschaftlichen, religiösen und künstlerischen Bedürfnisse des Menschen sind so grundverschieden, daß ein Mensch, der alle diese Bedürfnisse, auch die religiösen, aus eigener Erfahrung kennt, nie auf den grob oberflächlichen Gedanken verfallen kann, diese Bedürfnisse könnten durch einen Wechseldienst bald durch die Religion allein, bald durch Wissenschaft und Kunst einzeln oder zusammen befriedigt werden. Am allerwenigsten können eben die religiösen Bedürfnisse durch Wissenschaft und Kunst befriedigt werden. Wer so etwas behauptet, hat wahrscheinlich von den religiösen Bedürfnissen keine eigene Erfahrung, sondern kennt sie nur vom Hörensagen oder — durch eigene „Einbildungen" und Vermutungen.

Was man aber auch vom Werke Holmbergs als wissenschaftliche Leistung betrachtet sagen mag, das muß anerkannt werden, daß es von einer sehr regen Intelligenz und von einer echten Begabung zeugt. Das ganze Werk ist mit einem so erfrischenden, jugendlichen Wagemut und Schwung, mit einem solchen Glaubenseifer, mit einer so ansteckenden Begeisterung und Freude geschrieben, daß auch derjenige, der die Ansichten des Verfassers durchaus nicht immer teilen kann, das Werk mit großem Interesse und Vergnügen liest. Doch ist Holmbergs Talent vielleicht mehr dichterischer als wissenschaftlicher Art. Daher kommt es wohl, daß seine Poetik zu viel „Dichtung" über die Dichtkunst enthält und zu wenig Wahrheit. Viele von den Behauptungen, die vom Verfasser mit großer Sicherheit als allgemeingültige, oft sogar als selbstverständliche Wahrheiten hingeworfen werden, sind leider — Einbildungen oder Illu-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0264
gefördert durch die DFG

sionen. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus ist schon gegen die Verfahrensweise des Verfassers vielerlei einzuwenden. Wie vorhin hervorgehoben wurde, ist die ästhetische Grundanschauung des Verfassers eine illusionistische. Er ist also der Meinung, daß die Poesie, die Kunst und das ganze Reich des Ästhetischen eine fingierte Welt der Einbildung, des Scheins, der Illusion ist. Und zwar eine Welt der Einbildung nicht nur in dem Sinne, daß z. B. den Kunstwerken und den ästhetisch betrachteten Gegenständen überhaupt dieser Scheincharakter tatsächlich zukommt und eigentümlich ist, sondern in dem weit bedeutungsvolleren Sinne, daß ihr Wesen eben in dem Scheincharakter besteht und folglich nur daraus zu erklären ist. Da nun eine solche ästhetische Schein- oder Illusionstheorie keineswegs die einzige, irgendwie kanonisierte oder anerkannte, sondern vielmehr eine schon längst abgetane und wiederholt als Irrlehre erwiesene Theorie unter vielen anderen ist, so wäre es korrekter gewesen, sie nicht als erwiesene Wahrheit und Dogma, sondern vielmehr nur als eine umstrittene Hypothese aufzustellen. Da zweitens Olle Holmberg, wie er selber wissen muß, nicht der erste Vertreter dieser Theorie ist, hätte es gewissermaßen zur Sache gehört, die Geschichte dieser Theorie mehr zu berücksichtigen als Holmberg es tut. Die Scheintheorie hat bekanntlich eine lange und lehrreiche Geschichte. Als ihr Vater in der neueren Zeit — um nicht weiter in die Vergangenheit zurück die Geschichte der Scheintheorie zu verfolgen — dürfte wohl Schiller angesehen werden. Jedenfalls ist der Schein ein Hauptbegriff in der ästhetischen Anschauung Schillers. Aber auch für Hegel ist es ein wichtiger Begriff. Noch mehr für Fr. Th. Vischer[24]). Eduard von

[24]) Es ist auffallend, daß Olle Holmberg Vischer völlig ignoriert. Sein Name ist, soweit ich sehen kann, kein einziges Mal in dem dreibändigen Werke erwähnt. Ein Ästhetiker, der im Geiste der Scheintheorie die Grundfragen der Poetik behandelt und dabei den alten Vischer ignorieren zu können glaubt, ist meiner Ansicht nach nicht wohl beraten. Aber H. ignoriert nicht allein Vischer, sondern überhaupt die neuere deutsche Ästhetik zum größten Teil. Namen wie Fechner, Dilthey, Max Dessoir, Ernst Elster, Jonas Cohn, Ernst Meumann, R. Lehmann, Broder Christiansen, Emil Utitz, Richard Hamann fehlen bei ihm gänzlich. Natürlich muß er sie kennen, aber er hat offenbar nichts von Belang bei ihnen gefunden. Auch die wenigen neueren deutschen Ästhetiker, die er gelegentlich erwähnt (wie Hartmann, Karl Groos, Joh. Volkelt, Konr. Lange, Müller-Freienfels), sind von ihm nicht wegen ihrer ästhetischen Lehren herangezogen, sondern meistens nur als psychologische Beispiele in irgend einer Beziehung. Soweit ich sehen kann, ist Th. Lipps von den neueren deutschen Ästhetikern ziemlich der einzige, der von H. wegen seiner ästhetischen Lehren erwähnt wird. Lipps wird nämlich von Holmberg (III, 167) mit großem Nachdruck als Ausbauer der „Emotionspoetik" erwähnt, was allerdings nicht richtig ist, denn Lipps kann nicht als Vertreter einer emotionalistischen Poetik oder Ästhetik bezeichnet werden, wie schon früher in diesem Aufsatz (S. 117) festgestellt worden ist. Ebenso unrichtig ist es übrigens,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0265
gefördert durch die DFG

Hartmann wiederum baut gewissermaßen seine ganze Ästhetik auf den Scheinbegriff. Eine große Rolle spielt dieser Begriff auch in der Ästhetik Volkelts und Karl Groos', obgleich diese nicht aus dem Scheincharakter allein das Wesen der Kunst und des Ästhetischen erklären wollen. Dies tun aber z. B. Konrad Lange[25]) und Fr. Paulhan[26]), die somit als echte Illusionsästhetiker bezeichnet werden müssen. Es ist nun höchst sonderbar, daß Olle Holmberg auf diese und andere Vorgänger und Vertreter derselben Gedankenrichtung keinen Bezug nimmt, obgleich er von ihnen sehr viel sowohl Positives als auch und besonders Negatives hätte lernen können. Das hat er aber nicht getan. Er trägt vielmehr seine eigene Illusionstheorie vor, so gänzlich unberührt und unbelehrt von den Erfahrungen der Vorgänger, als ob er der erste wäre, der mit Hilfe des Illusionsgedankens ästhetische Erscheinungen und Probleme zu erklären sucht. Ebensowenig beachtet er die Einwände, die im Laufe der Zeit gegen die Illusionstheorie gemacht worden sind. Hätte er das getan, dann wäre es ihm unmöglich gewesen, eine Theorie, deren Unhaltbarkeit leicht nachweisbar und schon oft nachgewiesen worden ist, als eine selbstverständliche Wahrheit darzustellen. Wenn der Verfasser z. B. nur von den Einwänden Kenntnis genommen hätte, die gegen die Illusionstheorie, besonders in der von Konrad Lange vertretenen, recht typischen Form von vielen Seiten (von Th. Lipps, Joh. Volkelt. H. Roetteken u. a.) gemacht worden sind[27]), so hätte schon das ihn bedenklich machen müssen. — Es kann hier nicht in Frage kommen, die Einwände gegen die Illusionstheorie zu wiederholen. Für meinen Teil verweise ich auf die unten erwähnten Schriften. Nur so viel mag hier gesagt sein, daß der Scheincharakter der ästhetischen Gegenstände schon deshalb nicht zur Erklärung ihres Wesens ausreichen kann, weil der Scheincharakter selber kein positives und kein konstitutives Merkmal dieser Gegenstände, sondern nur ein wesentlich negatives und jedenfalls eine Folgeerscheinung ist. Psychologisch ausgedrückt be-

---

B. Croce als einen Hauptvertreter der emotionalistischen Ästhetik zu bezeichnen, was H. an derselben Stelle tut.

[25]) Das Wesen der Kunst (I. Aufl. 1901. II. Aufl. 1907).

[26]) Le mensonge de l'art. Paris 1907.

[27]) Auch ich selber habe die Illusionstheorie Langes in einer schon im Jahr 1903 erschienenen Schrift (Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie, S. 65—71) einer ziemlich ausführlichen Kritik unterworfen. Später (1909) habe ich in zwei Aufsätzen, von denen der eine (Zur Theorie der ästh. Gefühle) in der Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstw., der andere (Ist der ästh. Eindruck aus einer oder mehreren Quellen abzuleiten?) im Archiv f. ges. Psychologie veröffentlicht war, zu zeigen gesucht, warum die Illusions- oder die Scheintheorie nicht zur Erklärung des Wesens der Kunst und des Ästhetischen taugt, und was daran wahr und was irrtümlich ist. — Diese beiden Aufsätze sind jetzt in mein Buch Ästh. Streitfragen (Helsinki 1934) aufgenommen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0266
gefördert durch die DFG

deutet der Scheincharakter der Kunstwerke und der ästhetischen Gegenstände nur dies, daß sie einen erheblich schwächeren Wirklichkeitseindruck machen als die realen Gegenstände[28]). Woher dies kommt, das ist eben in den unten erwähnten Schriften erklärt. Weil aber der Scheincharakter jedenfalls ein negatives Merkmal und eine Folgeerscheinung ist, kann das Wesen der Kunst und des Ästhetischen unmöglich daraus erklärt werden. Umgekehrt: der Scheincharakter selber ist erklärungsbedürftig und er kann letzten Endes nur aus dem richtig verstandenen Wesen der Kunst und des Ästhetischen erklärt werden. Deshalb bemühen sich diejenigen vergeblich, die entweder das Wesen der Kunst oder des Ästhetischen überhaupt aus dem Scheincharakter, der freilich allen ästhetisch betrachteten Gegenständen eigentümlich ist, oder aus der Illusion erklären wollen. Dies wird nie gelingen und es kann auch nicht gelingen. Dafür hat Olle Holmberg in seiner illusionistischen Poetik einen neuen, recht überzeugenden Beweis geliefert. Das ist das negative Verdienst des Werkes — neben den positiven, die ihm durchaus nicht fehlen und auch nicht gering sind.

Auch Vertreter der bildenden Künste in Schweden, Kunsthistoriker und Künstler, haben in neuester Zeit kunsttheoretischen und ästhetischen Fragen lebhaftes Interesse entgegengebracht. Dies ist in zunehmendem Grade geschehen, besonders seitdem die alte, weit umfassende Professur der Ästhetik und der Literatur- und Kunstgeschichte an den schwedischen Hochschulen in die Professuren der Literaturgeschichte nebst Poetik und Kunstgeschichte nebst Kunsttheorie eingeteilt worden ist. Allerdings liefern die meisten von den theoretischen Arbeiten der Kunsthistoriker und Künstler für die wissenschaftliche Kunsttheorie und Ästhetik eine ziemlich geringe Ausbeute. Am meisten ergiebig in ästhetisch-theoretischer Hinsicht ist wohl die Schrift Henrik Cornells (Prof. der Kunstgeschichte und der Kunsttheorie an der Hochschule zu Stockholm), Das Charakterisierungsproblem in der Kunstwissenschaft[29]).

Obgleich der Titel dieser Schrift eigentlich auf ein ziemlich enges Thema, nämlich auf die Interpretationsmethode der Kunstwerke hindeutet, und der Verf. im Vorwort noch ausdrücklich erklärt, daß seine Aufgabe „ausschließlich kunsthistorisch-methodischer Art“ sei und daß er dabei nur einige „Ausflüge auf das Gebiet der Ästhetik“ mache, wer-

---

[28]) Die dritte ästh. Grundnorm bei Volkelt heißt eben demgemäß in objektiver Fassung der Schein, dem in subjektiver Fassung die Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls entspricht.

[29]) Karakteriseringsproblemet i konstvetenskapen. Studier och bidrag till konstbetraktandets och konstbeskrivandets utveckling. (Studien und Beiträge zur Entwicklung der Kunstbetrachtung und der Kunstbeschreibung.) Uppsala & Stockholm 1928.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0267
gefördert durch die DFG

den in der Schrift jedoch tatsächlich ganz zentrale und weittragende ästhetische Prinzipienfragen behandelt. Die Frage nach dem Wesen der Kunst und das Form-Inhalt-Problem bilden den Hauptgegenstand der Erörterung in dieser Schrift. Auf diese zwei Fragen beziehen sich die Theorien, die in der Schrift behandelt werden. Der Verf. beschäftigt sich ja fast durchweg mit der Form-Inhalts- und Ausdrucksästhetik, mit der Einfühlungs- und Typentheorie und berichtet über die Ansichten der Vertreter dieser Theorien. Es zeigt sich, daß er wenigstens diese Theorien gut kennt und sie im allgemeinen richtig und klar wiedergibt. Aber auch auf dem Gebiete der ästhetischen Theorie überhaupt ist er bedeutend besser bewandert als die Kunsthistoriker gewöhnlich. Das ganze Buch macht einen sachlich gediegenen, echt wissenschaftlichen Eindruck. Henrik Cornell ist offenbar ein Kunsthistoriker, der auch bei der Behandlung allgemeiner Theorien nie mit Schlagworten um sich wirft, sondern genau weiß, was er mit seinen Behauptungen meint. Und dies ist kein kleiner Vorzug. Wenn seine Schrift trotzdem in ästhetisch-theoretischer Hinsicht nicht eine so reiche Ausbeute liefert, wie man erwarten möchte, so beruht das auf mehreren Umständen. Erstens wohl darauf, daß es überhaupt nicht die Absicht des Verfassers gewesen ist, eigentliche ästhetische Theorie zu treiben, noch weniger eigene ästhetische Ansichten vorzutragen. Dies wird schon im Vorwort angedeutet, aber in einem späteren Zusammenhang deutlich ausgesprochen. Da heißt es: „Ich habe es mir nicht zur Aufgabe gemacht, die geschilderten Theorien auf ihre Haltbarkeit oder Unhaltbarkeit hin zu prüfen, sondern habe sie nur als historisch bedingte Tatsachen dargestellt." (S. 107.) — Es ist natürlich, daß eine Untersuchung, welche die dargestellten Theorien weder prüfen, noch eigene Ansichten darlegen will, in ästhetisch-theoretischer Hinsicht nicht besonders ergiebig sein kann. Auch zwei andere Umstände haben in dieser Beziehung nachteilig gewirkt, nämlich die Unklarheit der Problemstellung und die Enge des Gesichtswinkels. Auf jenen wurde schon im Anfang kurz hingewiesen. Der Titel und besonders der Untertitel des Buches, wie auch die ausdrücklichen Erklärungen des Verf. im Vorwort erwecken den Glauben, daß es die Absicht des Verf. ist, eine ziemlich beschränkte kunstwissenschaftliche Einzelfrage, nämlich die Entwicklung der Kunstbetrachtung und Kunstbeschreibung oder die Methode der Kunstinterpretation zu behandeln. In Wirklichkeit bilden aber weit wichtigere und bedeutungsvollere Fragen, nämlich die Frage nach dem Wesen der Kunst und das große ästhetische Form-Inhalt-Problem den eigentlichen Gegenstand der Untersuchung. Dieses Doppelspiel bei der Problemstellung wirkt verwirrend auf den Leser und auch auf den Gang der Untersuchung. Es geht auch in der Wissenschaft nicht an, gleichzeitig auf zwei Gleisen zu fahren. P u n c t u m q u a e s t i o n i s muß ein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0268
gefördert durch die DFG

deutig und klar bestimmt sein. Zweitens wirkt die Enge des Gesichtswinkels nachteilig und irreführend auf die Untersuchung. Der Verf. denkt die ganze Zeit nur an die Werke der bildenden Künste und formuliert auch alle seine allgemeinen Begriffsbestimmungen und Behauptungen allein mit Rücksicht auf diese. Daraus folgt unfehlbar, daß seine allgemeinen Behauptungen und Begriffsbestimmungen nicht richtig werden können. Sie sind vielleicht scheinbar zutreffend in bezug auf die bildenden Künste, aber nicht zutreffend, ja oft nicht einmal anwendbar auf die übrigen Künste. Daraus muß man folgern, daß sie auch nicht in bezug auf die bildenden Künste richtig sind. Denn z. B. eine Kunstdefinition oder irgend eine andere allgemeine Behauptung, die nicht auf alle Künste paßt, paßt in Wirklichkeit auf keine. Ein Beispiel mag das Gesagte beleuchten! Bei der Erörterung der Begriffe Form und Inhalt kommt Cornell zu dem Ergebnis, daß die Form des Kunstwerks „seine Gestalt und Farbe bedeutet, die sich dem Gesichtssinn zuwenden, und daneben das Motorische und den Berührungssinn" (S. 30). Man braucht nur den Versuch zu machen, diesen Formbegriff z. B. auf die Werke der Dichtkunst und der Tonkunst anzuwenden, um sofort einzusehen, daß er auf diese nicht anwendbar ist. Daraus muß man folgern, daß er auch nicht in bezug auf die bildenden Künste richtig sein kann. Denn richtig ist nur derjenige Form- und Inhaltbegriff, der nicht nur auf alle Kunstwerke, sondern auch auf alle ästhetisch betrachteten Gegenstände zutrifft. So leidet die Behandlung des Form-Inhalt-Problems unter der Enge des Gesichtswinkels. Der Verf. zielt die ganze Zeit aufs Richtige. Aber seine Begriffsbestimmungen und Behauptungen werden unvermeidlich einseitig und irreführend, weil sie nur mit Rücksicht auf eine Kunst gefaßt sind[30]). Dasselbe ist zu sagen von seiner Auffassung vom Wesen der Kunst. Cornell will ja allerdings keine eigene Auffassung davon geben. Aber mittelbar geht doch aus seiner Erörterung der in Frage kommenden Theorien ziemlich deutlich hervor, daß die sog. Typentheorie ihm am meisten zusagt. Zwar ist die ästhetische Typentheorie eine unklare Benennung, hinter der es nicht leicht ist, einen einheitlichen Sinn zu entdecken. Wenn diese Theorie nur dazu dienen soll, die kleinen individuellen Variationen zu kennzeichnen, welche auf der Verschiedenheit der seelischen Veranlagung beruhend, bei den Künstlern in ihren Werken, bei Nicht-Künstlern in ihrem ästhetischen Verhalten zum Vorschein kommen, dann ist gegen diese Theorie grundsätzlich nichts einzuwenden. Wenn man aber mit der Typentheorie das Wesen der Kunst erklären will — was viele von ihren Vertretern bewußt oder unbewußt zu wollen

---

[30]) Auch scheint Cornell die Geschichte des Form-Inhalt-Streites nicht gründlicher zu kennen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0269
gefördert durch die DFG

scheinen — dann muß diese Theorie als Irrtum und Illusion bezeichnet werden. Die Typentheorie bedeutet vielmehr einen Verzicht auf einen einheitlichen Kunstbegriff. Nach der Typentheorie, so wie sie von Cornell dargestellt wird, ist die Kunst für den einen Künstler vorzugsweise eine sensorisch-visuelle, für den anderen eine motorisch-affektive, für den dritten eine intellektuell-imaginative, assoziative oder irgend eine andere ähnliche Angelegenheit. Das bedeutet: die künstlerische Tätigkeit und das ästhetische Verhalten haben nicht mehr einen ein für allemal bestimmten seelischen Charakter, wo immer dieselbe seelische Funktion vorherrscht und die anderen Funktionen nur eine Nebenrolle spielen, doch immer wesentlich in derselben Kombination, sondern die Kombinationen wechseln sozusagen von Fall zu Fall, so daß z. B. für den imaginativen Typus das ästhetische Verhalten vorzugsweise ein Phantasieverhalten, für den affektiven Typus ein Gefühlsverhalten, für den intellektuellen Typus ein intellektuelles Verhalten ist usw. Wenn die Typentheorie so aufgefaßt werden soll, dann wird jeder einheitliche Begriff der Kunst und des ästhetischen Verhaltens vernichtet. Die Kunst und das ästhetische Verhalten sind dann nicht mehr etwas Bestimmtes, Gleichbleibendes und immer mit sich selbst Identisches, sondern für den einen dieses, für den anderen jenes. Eine wie große Verirrung die Typentheorie in dieser Form bedeutet, wird vielleicht klarer, wenn man sie sich auf andere Gebiete, z. B. auf die Wissenschaft, angewandt denkt. Auch in der Wissenschaft kann man mit vollem Recht von verschiedenen seelischen Typen reden. Die Unterschiede der Willensmenschen, der Verstandesmenschen, der Gefühlsmenschen, der Phantasiemenschen usw. kommen auch unter den Forschern zum Vorschein und machen sich in ihrer Forschung geltend. Daraus wird aber niemand den Schluß ziehen, daß die Wissenschaft bald dieses bald jenes sei, so daß der eine Forscher vorzugsweise mit seinem Gefühl, der andere mit seiner Phantasie, der dritte mit seinem Verstand Wissenschaft treibt. Die Wissenschaft bleibt vielmehr immer dieselbe, sie ist ihrem seelischen Charakter nach immer wesentlich Verstandestätigkeit bei allen ihren Ausübern, sie mögen ihrer individuellen Veranlagung nach Verstandesmenschen, Phantasiemenschen, Gefühlsmenschen, Willensmenschen oder was sonst sein. Diese seelischen Verschiedenheiten schwingen nur leise mit als kaum hörbare Untertöne und geben der Forschung eine leichte individuelle Schattierung, aber ihren Grundcharakter ändern sie nicht. Genau dasselbe ist von der Kunst und vom ästhetischen Verhalten überhaupt zu sagen. Auch die Kunst und das ästhetische Verhalten haben immer denselben seelischen Grundcharakter, der sich auf eine bestimmte Kombination von seelischen Funktionen gründet, in der das Gefühl vorherrscht. Und weder die individuellen noch die typischen Verschiedenheiten der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0270
gefördert durch die DFG

seelischen Veranlagung ändern etwas an diesem Grundcharakter. Sie schwingen auch hier nur als kaum merkbare Untertöne mit.

Auch Gregor Paulsson (seit 1934 Professor der Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Universität Uppsala) soll hier erwähnt werden. Er hat sich allerdings in seinen bisher erschienenen Schriften nicht mit der eigentlichen Kunsttheorie, noch weniger mit der ästhetischen Theorie beschäftigt. Aber sein großangelegtes Werk, Gedanke und Form in der Kunst[31]), von dem vorläufig nur der erste Teil erschienen ist, soll nach dem Plan des Verfassers in theoretische Betrachtungen münden. Der Gegenstand des ganzen Werkes ist ja, wie schon aus dem Titel, dem Vorwort und aus den ersten Kapiteln deutlich hervorgeht, ein rein theoretischer, ja sogar ein allgemein ästhetischer. Es ist das alte Form-Inhalt-Problem, das Paulsson auf einer breiten kunsthistorischen Grundlage behandeln will. Der Titel des Werkes sollte richtiger lauten: Bedeutung und Form in der Kunst. Und der Ausdruck „Bedeutung" meint hier im Grunde den Inhalt. Im Vorwort erklärt der Verf., daß er beim Studium des schwedischen Stils zu dem Ergebnis gekommen sei, daß „die rein formalen Kategorien bei der Unterscheidung der Stile nur sekundäre Kriterien sind, mit deren Hilfe man deshalb nie zum Kern der Sache gelangen kann". „Die kunsthistorische Wissenschaft muß daher von den künstlerischen Bedeutungen ausgehen und die Symbole, in welchen diese auftreten, als Resultate gewisser Einstellungen beim Individuum, gewisser Handlungen, Stimmungen, sozialer Verhältnisse auffassen." „Was gewöhnlich Stil genannt wird, ist keine Sammlung von formalen Kriterien eines Kunstwerks, sondern eine mit einem bestimmten Bedeutungskomplex nahe zusammenhängende Einstellung zur Umwelt." Paulsson stellt sich demnach zunächst die Aufgabe „herauszufinden, inwieweit die verschiedenen Bedeutungen verschiedene formale Struktur haben, weiter diese zu kennzeichnen und den Zusammenhang zwischen Bedeutung und Form zu beschreiben." (S. 8.) In dem erschienenen ersten Teil beleuchtet er „den Zusammenhang zwischen Handlung und Form in der italienischen Renaissancekunst." Im zweiten Teil soll „das Verhältnis zwischen Lebensform und Bauform" in der Jungrenaissance und im Neuklassizismus untersucht werden. Im dritten Teil endlich sollen die so gewonnenen Einsichten in systematischer Form dargestellt werden. Wie man hieraus ersieht, ist es die Absicht Paulssons, wichtige ästhetisch-theoretische Probleme zu beleuchten und letzten Endes zu theoretischen Einsichten zu gelangen. Aber in diesem ersten

---

[31]) Tanke och form i konsten. Studier för en betydelselära. I. Handlingen som rumsgestaltare i italiensk renässanskonst. (Studien zu einer Bedeutungslehre. I. Die Handlung als Raumgestalterin in der italienischen Renaissancekunst.) Stockholm 1933.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0271
gefördert durch die DFG

Teil ist die Behandlungsweise des Problems nicht eine theoretische, sondern eine kunsthistorisch-analytische. Der kunsthistorisch-analytische Teil soll jedoch dem theoretischen Teil als Grundlage dienen.

Außer den eben erwähnten zwei Werken sind in Schweden in diesem Jahrhundert zahlreiche andere, teils von Kunsthistorikern, teils von Künstlern oder Kunstliebhabern verfaßte Schriften über Kunst und Kunstfragen erschienen. Sie liefern aber meistens eine so geringe Ausbeute für die ästhetische oder auch für die Kunsttheorie, daß ein näheres Eingehen auf sie nicht nötig erscheint. Wir erwähnen hier nur kurz einige von ihnen. Klas Fåhraeus, ein bekannter Kunstsammler und Kunstkenner, behandelt in einer Der Bau des Kunstwerks (Konstverkets byggnad 1904) betitelten Schrift kunsttheoretische Fragen (Ausdruck der Worte, den primären Stil, die Komposition des Gemäldes, Symbole, Idole), und zwar mit dem Verständnis und mit der Wärme eines echten Kunstfreundes. Aber seine Schrift hat mehr den Charakter eines persönlichen Bekenntnisses als den einer wissenschaftlichen Untersuchung. — Wissenschaftlichen Charakter hat dagegen die Schrift Helge Lundholms, Über die objektiven Faktoren der Kunst[32]). Die von Lundholm untersuchten objektiven Faktoren der Kunst sind die elementaren Raum- und Flächenvorstellungen. Die Untersuchung solcher elementaren Vorstellungen und Empfindungen mag für die Sinnesphysiologie und Elementarpsychologie wichtig sein. Für die Ästhetik und die Kunsttheorie hat sie wenig Bedeutung. Es ist ein Grundirrtum, zu meinen, daß z. B. der Eindruck eines Kunstwerks nur eine Summe der Eindrücke ist, den seine kleinsten Bestandteile einzeln genommen machen. Von dem ästhetischen Eindruck der leeren, abstrakten Raumformen gilt genau dasselbe, was in dem ersten Teil dieses Aufsatzes über den ästhetischen Eindruck der abstrakten Farben und der leeren Linearformen gesagt wurde[33]).

Wissenschaftlichen Charakter hat auch die Schrift Alf Liedholms, Die Welt des Künstlers[34]). Sie ist aber durchweg eine kunsthistorische, nicht eine ästhetische, auch nicht eine kunsttheoretische Untersuchung, obgleich der Titel derartige Erwartungen erwecken kann. Auch die kurze allgemeinästhetische Einleitung, in der einige Etappen aus der

---

[32]) Om objektiva faktorer i konsten. En undersökning av konstpsykologiska grundproblem. (Eine Untersuchung über kunstpsychologische Grundprobleme.) Lund 1919.

[33]) Vgl. Zeitschr. f. Ästh. XXX. Bd. 2. H. S. 108, 112.

[34]) Konstnärens värld. En studie i konstnärspsykologi. I. Från Delacroix till Gauguin. (Eine Untersuchung über Künstlerpsychologie I. Von Delacroix bis Gauguin.) Lund 1932. Diese wie auch die Schrift Lundholms ist ursprünglich als Doktordissertation erschienen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0272
gefördert durch die DFG

Geschichte der Ästhetik berührt werden, ändert nichts an dem kunsthistorischen Charakter der Untersuchung.

Zum Schluß nennen wir noch die Schrift eines Künstlers: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Bedeutung. Eine psychologische Studie[35]) von Gottfrid Kallstenius (Kunstmaler und seit 1912 Professor an der Kunsthochschule zu Stockholm). Wie man schon aus dem Titel des Buches ersieht, treibt Kallstenius keine Kunstgeschichte. Auch beschäftigt er sich mit keinen Einzelfragen der künstlerischen Technik, wie man von einem Maler erwarten könnte, sondern er geht mit frischem Mut auf die Grundfragen der Kunstphilosophie los. So weit hat das Buch einen durchaus ästhetisch-theoretischen Charakter. Aber es will keine wissenschaftliche Untersuchung über die Grundfragen der Kunstphilosophie sein und darf somit auch nicht als eine solche bewertet werden. Die in dem Buche dargestellten Gedanken und Betrachtungen sind vielmehr als persönliche Bekenntnisse eines tief kunstverständigen und erfahrenen Mannes aufzufassen. Und wenn man das Buch so nimmt, macht es einen durchaus sympathischen Eindruck.

Im Gegensatz zu den Kunsthistorikern haben die schwedischen Literaturhistoriker und Kritiker der ästhetischen Theorie auffallend wenig Interesse gezeigt. Schweden hat ja aus dem letzten halben Jahrhundert eine stattliche Reihe von hervorragenden Literaturforschern aufzuweisen von Henrik Schück, Karl Warburg, Oskar Levertin, Otto Sylwan an bis auf Fredrik Böök, John Landqvist, Martin Lamm und die ganz junge Generation. Aber die meisten von diesen haben sich meines Wissens nicht mit der ästhetischen Theorie beschäftigt. Nur zwei Literaturforscher bilden eine Ausnahme, nämlich Fredrik Böök und John Landqvist. Fredrik Böök (1920—23 Professor der Literaturgeschichte und der Poetik in Lund seitdem freier Schriftsteller, Mitglied der Schwedischen Akademie) hat in zwei längeren Abhandlungen, welche in seinen Schwedischen Studien[36]) enthalten sind, literarische Erscheinungen ausdrücklich vom theoretischen Gesichtspunkt aus betrachtet. In der ersten Abhandlung[37]) untersucht er die soziale Dichtung Snoilskys, um dadurch „ein ästhetisches und psychologisches Problem, nämlich das Problem der poetischen Symbolik zu beleuchten". Er will an diesem Beispiel zeigen, „wie sich das Gedanken- und Gefühlsleben des Dichters in konkreten Symbolen ausdrückt", und „in welcher Ausdehnung und in welcher Bedeutung die Gestalten und Ereignisse der Dichtwerke das Innere des Dichters widerspiegeln, auch da, wo sie scheinbar ‚objektiv' erscheinen"

---

[35]) Konsten. Dess väsen och betydelse. En psykologisk studie. Stockholm 1931.

[36]) Svenska studier i litteraturvetenskap. Stockholm 1913.

[37]) Snoilskys sociala diktning. En undersökning af den poetiska symboliken. (Snoilskys soziale Dichtung. Eine Untersuchung über die poetische Symbolik.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0273
gefördert durch die DFG

(S. 146). In der zweiten Abhandlung (Das Wirklichkeitsproblem in der früheren Novellistik Hallströms[38]) sucht der Verf. ebenso ein allgemeines ästhetisches Problem, hier das Wirklichkeitsproblem, an einem konkreten Beispiel, nämlich an einigen Novellen Hallströms zu beleuchten. Die Analyse der Dichtwerke und ihre psychologisch-kritische Beleuchtung wird in beiden Abhandlungen in tiefeindringender, glänzender Weise ausgeführt. In dieser Beziehung können beide Abhandlungen als Musterbeispiele einer echten, psychologisch vertieften literarischen Analyse und Kritik gelten. In ihnen wird in fesselnder und überzeugender Weise gezeigt, wie die analysierten Werke der beiden Dichter eng und tief mit ihrer Persönlichkeit, Weltanschauung und mit ihren Erlebnissen zusammenhängen, daraus hervorwachsen und darin ihre tiefste Erklärung finden, ihrerseits aber wiederum die Persönlichkeit dieser Dichter, ihre künstlerische Tätigkeit, ihr Phantasie-, Gemüts- und ihr ganzes Innenleben beleuchten. Ich kann aber nicht finden, daß die gemachten Analysen darüber hinausgehende, eigentliche ästhetisch-theoretische Einsichten als Ergebnis lieferten. —

Mit eigentlichen ästhetischen Theorien beschäftigt sich dagegen und sogar ziemlich ausführlich John Landqvist (Literaturforscher, Kritiker und Philosoph, seit 1936 Prof. der Pädagogik und der Psychologie in Lund) in seinem „Menschenerkenntnis“ betitelten Buch[39]). In einem Kapitel gibt er eine kritische Darstellung der Einfühlungstheorie, zu der er schließlich bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge eine ablehnende Stellung nimmt. Die Einfühlungstheorie in der von Th. Lipps dargestellten Form scheint für Landqvist unannehmbar zu sein besonders aus dem Grund, weil er die vollständige Identifikation des Subjekts und des Objekts, welche nach Lipps bei der Einfühlung stattfindet, für eine irrtümliche Deutung der Tatsachen halten muß. Landqvist behauptet dagegen: „Die künstlerische Anschauung bedeutet somit nicht ein vollständiges Aufgehen in den Gegenstand. Sie ist in ihrem innersten Wesen eine Verbindung zwischen einem Ich und Du“. (S. 169.) In einem anderen Kapitel vergleicht Landqvist die Geschichtsschreibung und Dichtkunst miteinander und kommt dabei zu dem Ergebnis, daß sie beide denselben Zweck haben, nämlich „wahre Erkenntnis vom Leben mitzuteilen“ (S. 134). Der Unterschied zwischen ihnen besteht nur darin, in welcher Form sie diese „wahre Erkenntnis“ mitteilen. — Ein drittes Kapitel ist der Behandlung des künstlerischen Symbols gewidmet. Das Symbol scheint für Landqvist ein ästhetischer Hauptbegriff — vielleicht sogar

---

[38]) Verklighetsproblemet i Hallströms tidigare novellistik.

[39]) Människokunskap. En studie över den historiska och den konstnärliga kunskapen. (Eine Studie über die historische und die künstlerische Erkenntnis.) Stockholm 1920.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0274
gefördert durch die DFG

der Hauptbegriff zu sein. Er erklärt ausdrücklich: „Erst der Symbolbegriff löst das Problem der Ästhetik“ (S. 122). Das ist entschieden zu viel gesagt. Trotz dieser Übertreibung und trotz manchen anderen Verirrungen enthält dieses Kapitel über die künstlerischen Symbole wie auch die übrigen Kapitel des Buches viel Richtiges und Beachtenswertes. Doch bleibt die positive Ausbeute, welche das Buch zur Klärung der ästhetischen Probleme liefert, relativ gering, viel geringer, als man es eigentlich von dem Buch eines offenbar so scharfsinnigen und kenntnisreichen Mannes erwarten dürfte. Dies beruht, scheint mir, darauf, daß die Grundauffassung, von der aus Landqvist ästhetische Probleme anzupacken und zu erklären sucht, schief ist. Wie schon der Titel des Buches andeutet und wie es in dem Buche selbst wiederholt und nachdrücklich betont wird, besteht die Aufgabe der Kunst nach der Meinung Landqvists darin, uns wahre Erkenntnis vom Leben und von seinen Erscheinungen zu geben. „Die Kunst hat keinen anderen Zweck als den, uns wahre Erkenntnis vom Leben in der Form des Symbols mitzuteilen“, heißt es an einer Stelle (S. 134). Demgemäß haben auch die poetischen Bilder, ebenso wie alle übrigen Wirkungsmittel der Poesie, denselben Zweck, nämlich unsere Erkenntnis zu erweitern, zu bereichern und zu vertiefen (S. 109 f.). Diese rationalistische Kunstauffassung, welche letzten Endes darauf hinausläuft, die Kunst und die Wissenschaft, das ästhetische und das theoretische Verhalten miteinander zu identifizieren oder wenigstens die Eigenart der beiden zu verwischen und zu vernichten ist falsch, wie schon in einem früheren Zusammenhang festgestellt worden ist[40]). Von einer so falschen Auffassung aus ist es nicht möglich, auch mit dem größten Aufwand von Scharfsinn, Einsicht in das wahre Wesen der Kunst und des ästhetischen Verhaltens zu gewinnen und andere ästhetische Probleme in befriedigender Weise zu lösen.

(Schluß folgt)

[40]) Vgl. S. 244—5.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0275
gefördert durch die
DFG

Bemerkungen

Die ästhetische Kontemplation in der Weltanschauung Eduard Stuckens

Von

Elfriede Schönbaumsfeld

Nimmt — abgesehen von seiner Auswirkung im Schöpferischen — das Ästhetisch-Künstlerische in dem Künstler eine solche Richtung, daß es schon sein Erleben der Welt durchtränkt, so wird seine Weltanschauung, die uns als Fundament seines Werkes in dessen Gehalt gegeben ist, alle jene Züge tragen, die auf ein vorwiegend ästhetisches Weltbild schließen lassen. Künstlertum formt das Weltbild — es ist vielleicht in um so höherem Maße so, wenn einerseits die schöpferische Kraft nicht ganz so groß ist, und wenn andrerseits die Umwelt einem solchen ästhetischen Weltbild fernsteht. Als Rückschlag gegen eine naturalistisch-wissenschaftlich denkende Welt, als Flucht aus dem Alltag in ein erträumtes Reich bleibender Schönheit erscheint es dann als eine jener Lebensformen, wie sie z. B. um 1900 im Gegensatz zur herrschenden Weltansicht mitunter fast reines Ästhetentum verkörperten.

Ein solches vorwiegend ästhetisches Weltbild — frei von allen religiösen, doch durchsetzt mit ethischen Zügen — ist auch das des am 8. März 1936 verstorbenen Dichters Eduard Stucken, das in jener Zeit grundlegend geformt wurde. Wesenswichtige Züge ästhetischer Weltanschauung, wie sie immer wieder zu dem charakteristischen Profil einer solchen gestaltend beitragen, lassen sich auch im Werk des Dichters nachweisen:

So erscheint, während in einem religiös metaphysischen Weltbild der Begriff eines persönlichen Gottes im Mittelpunkt steht, in einem ethischen das Wesen der Welt als Gerechtigkeit und Liebe erkannt wird, in einem ästhetischen als oberstes Prinzip das der Schönheit, der Harmonie. Betrachtet unter ästhetischem Gesichtswinkel und in seinem Aufbau begründet durch ästhetische Motive wird in einem solchen System das All selbst zum Kunstwerk. Der Urgrund der Welt, in dem ihr Dualismus — die Antithese von Geist und Materie oder ethisch gefaßt von Gut und Böse — zur Versöhnung kommt, wird auch bei Stucken als höchste Schönheit, als Harmonie erkannt, in der alle Gegensätze des Alls in Eins klingen, ja die erst durch das Zusammenklingen der Gegensätze ermöglicht wird.

Mit der Ästhetisierung des Weltalls geht die der Natur Hand in Hand. Einerseits Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, ist sie andrerseits, aufgefaßt als nach künstlerischem Planen wirkende Kraft, selbst künstlerisches Prinzip.

Eines der wichtigsten Kriterien ästhetischer Weltanschauung ist die Auffassung der Kunst. Notwendig muß sie in einem solchen Weltbild den höchsten unter allen Lebenswerten bilden. Denn, wenn deren Einschätzung nach den Kategorien „schön“ und „häßlich“ erfolgt, wird das Gebiet, dem eine solche Wertung von vorn-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0276
gefördert durch die DFG

herein und überhaupt zukommt, und von dem aus sie auf den ganzen Bereich des Lebens letzten Endes übertragen wird, besondere Bedeutung gewinnen, da hier das ästhetische Bedürfnis die uneingeschränkteste Befriedigung findet. Für den ästhetischen Menschen wird die Kunst Mittelpunkt des Lebens sein, höchster Wert, an dem alle anderen gemessen werden; sie wird sogar zur Quelle von Werterlebnissen werden, wie sie sonst religiösen Werten entspringen, sodaß bei rein ästhetischem Welterleben Kunst an die Stelle der Religion treten und ihre Funktionen übernehmen kann. Ästhetisches Erleben religiöser und kultischer Werte liegt auch dem Dichter nahe, und auch bei ihm kommt der Kunst, die um alle Opfer, die für sie gebracht werden müssen, nicht zu teuer erkauft erscheint, eine solche Spitzenstellung, ein absoluter Primat zu. Sie ist der höchste Lebenswert, wertvoller als ethische Werte, und zugleich die höchste Stufe im Stufenbau der menschlichen Kultur.

Die hier kurz zusammengefaßten ästhetischen Momente gehören nicht nur dem Weltbild Stuckens an, sie sind für ästhetische Weltanschauung überhaupt typisch[1]). Neben ihnen lenken jedoch in einem Aufbau des Gesamtweltbildes des Dichters ästhetische Züge von offenbar eigenartigerer Prägung die Aufmerksamkeit auf sich. Diese aufzuzeigen macht sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe. Die einzelnen Werke sollen dabei einzig und allein als Quelle für die Weltanschauung des Dichters aufgefaßt werden, auf ihren künstlerischen Wert kommt es hier nicht an.

1. Die Schönheit des Vergehens

Auch hinter dem starken Gefühl für die Vergänglichkeit des Daseins und dem Schmerz über sie muß, so scheint es, großes Verständnis für die Schönheit der Welt liegen. Nur ein Mensch, der die Welt als schön erlebt und sie um ihrer Schönheit willen schätzt oder zumindest geschätzt hat, wird über ihr Hinschwinden Schmerz empfinden. Wem sie von vornherein als Jammertal, als Vorbereitung nur z. B. auf ein besseres Jenseits gilt, der wird ihr Vergehen nicht mit so traurigen Augen betrachten wie der ästhetisch gerichtete Mensch, der an jedem einzelnen Schönen haftet und daher immer von neuem seinen Verlust erleiden muß. Das Lebensgefühl, das solchem Erleben entspringt, wird das der Trauer sein, der Schwermut und zuletzt des Unbefriedigtseins im Leben, das — so gesehn — niemals mit dauerndem Reiz fesseln kann.

Die Elegie III (Romanzen und Elegien) und ein kleines Gedicht des Buches der Träume („Den Fluß hinab") erzählen von der Seele, die jung und sehnsuchtsvoll sich kühn hinauswagt und auszieht nach der Schönheit des Lebens, um flügellahm und sterbend heimzukehren, enttäuscht und reicher um die Erkenntnis, daß Glanz und Freude der Welt vergänglich sind. Diese Gedichte scheinen mir den Weg zu spiegeln, den der Dichter in seiner Haltung dem Leben gegenüber wirklich genommen hat, einen Weg von der Freude an seiner Schönheit zu der Einsicht, daß alle Freuden ohne Dauer sind. Die Erkenntnis, daß die Schönheit der Welt Trug ist, Schein nur, der vergeht, daß hinter der Hülle der Dinge der Tod sich birgt und das Grauen der Vergänglichkeit, sie bildet das Hauptmotiv im Werk des Dichters, in der Lyrik — / wenn der Gedanke an Tod und Vergehn in der Natur ihn erfaßt, hervorgerufen nicht von der Melancholie des Herbstes, sondern durch die sommerliche Erntelandschaft (Garben auf dem Feld [Buch der Träume]). Oder wenn der Geliebte nicht um einer andern willen untreu wurde, sondern weil seine Liebe zerbröckelnd der Zeit zum Opfer fiel (Die Verlassene [Buch der Träume]). Vgl. auch „Schwermut" [Buch der Träume], „Connla" und den „Triumph des Todes" [Romanzen und Elegien] / — und in der

---

[1]) Vgl. K. J. Obenauer: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. (München 1933.) I. Buch.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0277
gefördert durch die DFG

Epik. „Wird nichts, was wir liebten, bleiben", fragt der Dichter. „Nichts", entgegnet Feuer-Juwel, „Alles wird hinschwinden wie einst, als der Jaguar die Sonne fraß." „Auch die herrliche Adlerpforte, der Stolz Mexikos?" „Sie wird im See versinken." „Auch die Bücher, die du geschrieben hast?" „Nichts wird von ihnen bleiben." „Auch die Lieder, die ich gedichtet habe?" „Wenn alles verschlungen wird, wozu stieg dann Mexikos Schönheit aus dem See hervor?" „O Dichter — auch die Wasserrose steigt aus dem See hervor und blüht nur drei Tage lang" (Götter II 126). Montezuma erkennt das allgemeine Schicksal in der Stunde des Todes: „Ewig sind nur die Sterne, alles andere ist vergänglich" (Götter II 285). Dieses wichtigste Motiv seines Gesamtwerkes hat der Dichter auch in dem Gleichnis gestaltet, das am Ende der „Weißen Götter" seine Auffassung deutlich macht: „Die mexikanische Göttin Ixcuinan, die Herrin der Lust und der Erde, verführte den Büßer Yappan. Als er sie umarmte, wurde sie zu Staub. Nichts, nichts behielt er von der Berückenden zurück als eine Handvoll grauen, sickernden Erdenstaubs" (Götter II Ende). In „Lariòn" gibt Gabriele Durand dem gleichen Lebensgefühl Ausdruck: „Jugend und Schönheit seien ja doch bestimmt, abzublühn und zu vermodern" (Lariòn 44). „Verfall ist die geheime Sehnsucht aller Paläste", heißt es in „Im Schatten Shakespeares" und in der Erzählung „Ein Blizzard": „Wir aber sind wie die Schneeflocken, wir schweben und tanzen wohl ein kurzes Weilchen und sinken nieder und werden von den achtlosen, respektlosen Stiefelsohlen zu Straßendreck zerstampft. Nichts bleibt von unserer kristallnen Schönheit, nichts, nichts, nicht einmal ein Erinnern in den Seelchen der andern Schneeflocken, die ebenso bald Dreck werden wie wir" (Adils und Gyrid 262).

Handelte es sich nur um die Feststellung der Tatsache, daß Irdisches vergänglich ist, so ließe sich daraus noch nicht der Schluß auf eine ästhetische Auffassung des Lebens ziehn. Daß aber das Gefühl, das durch das Wissen um die Vergänglichkeit hervorgerufen wird, das der Trauer und Klage ist, das scheint mir die ästhetische Einstellung dem Leben gegenüber zu bezeugen. Oft bricht der Schmerz über das Vergehn durch: „Särge toter Völker sind die alten Chroniken, sie bergen Moder, Juwelen und tiefe Traurigkeiten" (Götter I 11). „Verloren gehen nur die Seelen toter Völker — fliegen ins Nichts, unwiederbringlich verloren — — unwiederbringlich verloren — — verloren, für immerdar verloren" (Götter I 81). Oder im Epilog des Romans „Im Schatten Shakespeares": „Ja, so endet Englands Abendsonnengold in Nacht und Graus und Blitz und Donner! Weltuntergang! ... Eine herrliche Welt fällt nun in Trümmer." Und in der Apostrophe an Hal: „Uns Lebenden gewittert die Verzweiflungsnacht, nicht dir" (Schatten 574). In „Giuliano" deutet Trajano Bobba die elegisch-rückgewandte Stimmung an: „Seid froh, Messer Giuliano, daß ihr den kläglichen Niedergang, Verwandlung von Himmelstürmern in spanische Leisetreter nicht mitanzuschauen brauchtet" (Giuliano 344). In allen diesen Stellen spiegelt sich die Auffassung, die die Stoffe der historischen Romane erfahren. Jedesmal wird die Wende einer Epoche gestaltet, immer so, daß die Neigung des Verfassers der vergehenden, nicht der heraufkommenden Zeit angehört, in den „Weißen Göttern" der untergehenden Kultur der Mexikaner, in „Im Schatten Shakespeares" der versinkenden Epoche der englischen, in „Giuliano" der der italienischen Renaissance.

Ästhetische Haltung gegenüber der Welt schärft hier den Blick für ihr Vergehen und ruft den Schmerz darüber wach. Sie tritt noch deutlicher zutage, wo sie — und hierin liegt das Eigenartige der Stucken'schen Anschauung — die erkannte Vergänglichkeit des Irdischen zur Grundlage ästhetischen Werterlebens macht. Der Dichter fühlt nicht nur das Vergehen der Dinge, sondern in ihrem Vergehen und weil sie vergehn, werden sie als schön empfunden, der Schatten der Vergänglichkeit, der auf sie fällt, erhöht nur ihren Reiz. In einem Gleichnis der „Weißen Götter" er-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0278
gefördert durch die DFG

hält die Lilie, die von den Göttern aus einer Träne der Liebesgöttin gebildet, unsterblich, aber häßlich ist, ihre Schönheit erst im Wasser des Totenflusses: „Denn alles Herrlichste gehört der Totenwelt an, ist ausgeliehen von ihr für eine kurze Spanne Zeit, muß hinabsinken zu ihr, unaufhaltbar ihr verfallen, und wie jegliche Träne der Liebesgöttin, dem ewigen Vergessen geweiht“ (Götter II 439). „Oft nehmen wir für Liebreiz, was heimlicher Tod ist“, sagt der Dichter, „hektische Röte verschönt“ (Götter I 322), und das gleiche meint die Schilderung der mexikanischen Stadt: „Die unversehrte Stadt lachte voll Schwermut, war wie überweht von einem Hauch der Vernichtung“ (Götter II 252). Mexiko erscheint im Untergang seiner Kultur schön, wie ein fremder Weltkörper, der beim Zusammenprall mit einem andern in „purpurner Schönheit“ aufleuchtet und erlischt (Götter I 323), schön ist der Untergang Alt-Englands, „übergossen vom Abendsonnenschein der sinkenden Sonne Shakespeares“ (Schatten 568). Die Schneeflocke, das Schicksalssymbol des menschlichen Lebens, ist „ein dem Tode geweihter wundervoller Schmetterling“ (Blizzard 195). Allein die ästhetische Betrachtungsweise gilt nicht nur den Dingen gegenüber, sie wird auch im Erleben selbst und in der Wertung des Erlebens festgehalten. Wie der Dichter an jenen den morbiden Zug liebt, so bedeutet ihm das Bewußtsein seiner Nichtbeständigkeit eine Vervollkommnung des Genusses. Glück wird um so süßer, wenn es im Zeichen des Todes steht: „Es kommt nicht darauf an, hundert Jahre miteinander zu leben. ... Jahre schwinden, aber Sekunden bleiben. Mehr wert als hundert Erdenjahre sind die seltenen Himmelssekunden, die man zu den Sternen emporjubiliert und jauchzt, den Tod im Herzen!“ „... wollen unersättlich auskosten, was das Unglück ihnen beschert an unerhörtem Glück, das wie das Schluchzen der gefangenen Nachtigall so traurig und süß ist seiner Vergänglichkeit, seiner Kurzlebigkeit wegen ...“ (Giuliano 324).

2. Die Schönheit von Leid und Tod

Verwandt mit der Haltung, die der Dichter der Vergänglichkeit gegenüber einnimmt, erscheint es, daß er den Standpunkt der ästhetischen Kontemplation mitunter vor dem Leide des Lebens wahrt. Geschichtliche Katastrophen, der Untergang einer Epoche, können als schön empfunden werden: Der Untergang Alt-Englands z. B. (s. o.) oder Mexikos: „Grausig einsam, unheimlich und finster kreist ein Weltkörper um seine weißleuchtende Schwestersonne ... bis er beim Zusammenprall aufflammt in purpurner Schönheit. Denn Schönheit und Leid gehören zusammen wie Liebe und Tod und selbst das Grausigste kann, wenn es auf dem Passionswege der Menschheit sich zeigt, im Gestrahl der untergehenden Sonne juwelenhaft erschimmern wie die Schädel von Golgatha“ (Götter II 193). „Es gibt eine Schönheit“, heißt es in „Giuliano“ (183), „die anzuschauen beinahe schmerzt, wie es ja einen Schmerz gibt ..., der ins Reich der Schönheit erhoben wird.“ Die Trauer der Senatorin Barkhausen um ihre Kinder, die „einst schön wie eine Blume war“, ist „verwelkt, verkalkt, verknöchert wie ihr Körper“ (Blizzard 217), und ihr Vater will ihr den Tod der einen Tochter erst mitteilen, wenn ihr Leid „durch den Verklärungsprozeß der Zeit ferngerückt und abgemildert würde“ „wie eine traurig schöne, kaum noch wahre Legende“ (182). Doch muß hervorgehoben werden, daß die ästhetische Wertung des Leides keineswegs durchgehend und die einzige ist. Denn die Zeichnung des Prinzen Hal, vor allem aber die Giulianos, dessen Schicksal es wird, aus Mitleid dreimal zu töten und sein Leben im Dienste seiner Mitmenschen zu beschließen, als Arzt helfend und heilend, läßt starke ethische Züge nicht verkennen.

Wie fein das Gefühl für ästhetische Werte bei dem Dichter ist, zeigt auch — auf derselben Linie liegend — die Ästhetisierung, die der Tod manchmal erfährt. Als

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0279
gefördert durch die DFG

Cortes auf der Tempelpyramide von Tlacopan den Schädel Escalantes in Händen hält, erscheint ihm der Tod nicht schrecklich: „Ist es denn so grauenvoll? Es gibt häßliche Schädel, aber auch schöne. Dieser ist schön, ein Meisterwerk der Natur. Jeder Knochen sinnvoll erdacht vom Meister aller Meister ...“ (Götter II 374). Auch noch in anderer Beziehung macht sich die Ästhetisierung geltend. Denen seiner Menschen, die der Dichter besonders liebt, manchen der Frauen z. B., verleiht er ein Ende, das einem schönen Hinüberwandeln ohne allen Schrecken gleicht. Fast lyrisch könnte man das Ausklingen ihres Daseins nennen, das Ende der Prinzessin Maisblüte, das an die Schilderung des Todes der Ophelia durch die Königin erinnert, oder das Faustinas: „Allein und hilflos lag Faustina am Boden und blutete sich zu Tode. Als ihr die Sinne schon beinahe ganz geschwunden waren, kamen, Blumenkränze in den Händen tragend, Camilla und die kleinen Kinder herein. ... ‚Da hast du viele Totenkränzlein‘, sagte Camilla ...“ und sie decken die sterbende Prinzessin mit ihren Blumen zu (Giuliano Ende). Das schönste Beispiel ist wohl die Todesvision Orianas: „Auf diesem Stuhl nimmt Overbury Platz, der jetzt, eine Viola di gamba tragend, hereinkommt. Und er beginnt berückend schön zu spielen. Das Zimmer ist durchflutet von Rosendüften, erhellt vom Gestrahl der Mädchenkleider, durchzittert von ergreifenden jenseitigen Celloklängen. Wohlig läßt sie die müden Lider sich über ihre Augen senken. Oh, er ist bei ihr in dieser Stunde. Die unirdischen Töne wogen und wiegen sie ein und tragen ihre lächelnde Seele den seligen Inseln zu. ...“ Und für Overbury ist, als er bei seiner Rückkehr Oriana tot findet, die Wahrheit „nicht gräßlich — sondern unsagbar schön und hehr und herzzerreißend“ (Schatten 413). (Vgl. den Tod Violettas, Giuliano 221.)

3. Die ästhetische Wertung der Persönlichkeit

Fand in den oben behandelten Fällen die ästhetische Kontemplation untereinander verwandte Objekte vor, so kann sie sich doch auch ganz anderen Lebensgebieten zuwenden. „Ein Rausch für seine Augen, das Laufen und Bücken und Pflücken der Zierlichen zu betrachten, ein letzter Rausch des verblassenden Lebens, ein immerzu lockender Taumelbecher“ (Giuliano 396). Der Granduca Cosmo sieht so — selbst schon an der Schwelle des Grabes stehend — seine junge Frau, die Person Camillas wird ihm zum Bild, dessen ästhetische Vorzüge, Vorzüge der Gestalt, des äußern Menschen er genießt. Aber die ästhetische Betrachtung beschränkt sich nicht auf solche, auch die Stellung, die der Dichter dem Ideal des innern Menschen gegenüber einnimmt, ist eine ähnliche.

Das Ideal des innern Menschen, das er vertritt, ist weder ein rein ästhetisches, noch ein rein ethisches. Wenn sich mit rein ästhetischer individualistischer Haltung leicht relativistische Auffassung des Bösen verbindet, wenn andrerseits der ethische Mensch, ein allgemein gültiges Sittengesetz anerkennend, menschliches Tun nach den Kategorien „Gut“ und „Böse“ mißt, vor allem immer bereit bis zum Selbstopfer, das Leid der Mitmenschen zu lindern, so kann zwischen diesen beiden Idealen als den Endgliedern einer Kette, ein Ideal des innern Menschen gedacht werden, das zwar frei von sozialethischen Zügen, aber nicht relativistisch ist. Nur wird nicht ein allgemeines Sittengesetz anerkannt, sondern das selbstherrliche Individuum gibt sich das Gesetz selbst, so daß man dieses Ideal als ein individualistisch-ethisches Persönlichkeitsideal bezeichnen könnte.

Diesem Mittelglied der Kette nun entspricht am ehesten das Ideal des innern Menschen, das der Dichter vertritt. Der Wertmaßstab, den er an die Seele legt, ist ein ethischer. Immer erfolgt die Wertung des menschlichen Handelns nach den Kategorien „Gut“ und „Böse“, ohne daß aber die ethische Forderung irgend von außen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0280
gefördert durch die DFG

her begründet würde. Das Gute soll getan werden um der Seele willen, die verletzt, wer es versäumt. Ein Ideal des reinen Herzens schwebt vor, eines der reinen, schuldlosen, aufrechten Seele. Das ist die ideale Forderung, nach deren Erfüllung die Helden des „Gral" streben, Gawan, Lanval und Lanzelot; Symbol ihres Ringens um das Gute ist der Gral, der dem Sieger im innern Kampf hell leuchtet, vor dem Unterlegenen aber erlischt. Es ist dieselbe Forderung, die auch Hal, Adils und Giuliano an sich richten, alle drei in einer ethisch minderwertigen Umgebung eine edle, schöne, freie Sittlichkeit vertretend. Eine rein individualistische, denn was Recht und Unrecht ist, bleibt dem Einzelnen überlassen. So beruft sich Prinz Hal auf die Autonomie der sittlichen Seele: „Es gibt ein gefühltes Gesetz, Thomas, das über allen geschriebenen steht" (Schatten 275). Ihrem eigenen Gesetz zu folgen, ist für die Seele höchste Forderung. Wird ihr die Möglichkeit dazu genommen, so leidet sie darunter wie ein Lebewesen, dem die Freiheit des Wachstums geraubt ist: „Ein erschütterndes, unvergeßliches Erlebnis" ist für Overbury „die Begegnung mit der geknechteten, vergewaltigten Seele" des jungen Loring, deren „Wille ausgerodet wird, ersetzt durch den fremden Willen des Tierbändigers, des Vaters" (Schatten 234).

Verbunden mit der Achtung vor der Seele und dem ihr eigenen Gesetz wird das Ideal des reinen Herzens zu einem individualistisch-ethischen Persönlichkeitsideal. Artus will „den Edelmenschen züchten, schön, worttreu und kühn" (Zauberer Merlin 339), und Cortes träumt davon, dem „Rittertum eine Freistätte zu schaffen, den freien, ungebundenen Menschen herüberzuschaffen, die Persönlichkeit zu retten vor dem Zwang der Allgemeinheit" (Götter II 579). Hält man daneben, daß alle Helden auch mit körperlicher Schönheit reich ausgestattet sind, so ergibt sich als Ideal des Menschen eine Art Kalokagathie, Bild eines Menschen, der Schönheit des Leibes vereint mit der Reinheit einer Seele, die das Gute erstrebend sich selbst das Gesetz gibt.

Da die Seele das höchste Gut des Menschen ist, erweist sich der Angriff gegen sie als das ärgste Vergehen, dessen sich der Mensch schuldig machen oder das ihm angetan werden kann. Der Seelenmord, den er an der eigenen oder an der fremden Seele begehen kann, reizt den Dichter immer von neuem zur Darstellung. Durch eigene Schuld mordet Lanval seine Seele, und Ysolt die ihre dadurch, daß sie von dem Gesetz ihrer Liebe abweicht.

Wichtiger noch ist der Seelenmord, der durch fremdes Eingreifen erfolgt, ungeahndet und unfaßbar durch die menschliche Gerechtigkeit, und doch ein ärgeres Verbrechen als vielleicht Mord und Totschlag. So stirbt Astrids Seele durch Kjartans und Bollis Schuld (Astrid), Elaine geht am Verrat Lanzelots zugrunde (Lanzelot), Ygraine treibt Uters Betrug in Wahnsinn und Selbstmord (Uter Pendragon oder das Verlorene Ich), Lariòns schöne seelische Entfaltung wird jäh durchschnitten durch den Anschlag seines Bruders (Lariòn), Hal und Arbella zerbrechen innerlich an der Rache der Lady Essex (Schatten), und Giulianos Seele erliegt der Vergewaltigung durch Lodovica (Giuliano).

Von dem individualistischen Persönlichkeitsideal aus muß jeder eigenmächtige Eingriff in fremdes seelisches Gesetz als ärgste Schuld erscheinen; zugleich wird durch diese Auffassung das Ideal, dessen Grundzug als ethische Reinheit gefaßt wurde, modifiziert: es wird zu einem Ideal der Ausgeglichenheit, in sich Geschlossenheit und Harmonie der reinen Seele, die durch den Seelenmord zerstört wird.

Und hier fällt zugleich ein Licht auf den Blickpunkt, von dem aus eigentlich das Persönlichkeitsideal gesehen wird. Wenn auch der Maßstab, den der Dichter an das Tun des Menschen legt, und die Forderung des reinen Herzens ethisch sind, so muß doch das individualistische Ideal einer reinen, in ihrer Reinheit aber auch ausgeglichenen harmonischen Seele als ästhetisch bezeichnet werden. Und hier ist zugleich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0281
gefördert durch die DFG

der Punkt, an dem sich wiederum die ästhetische Kontemplation durchsetzt: das Persönlichkeitsideal wird vom Dichter ästhetisch gewertet. Wie in dem zu Beginn des Abschnitts angeführten Beispiel die Person Camillas für Cosmo zum Bild wird, so kann auch der Mensch, der dem dargestellten Persönlichkeitsideal entspricht, unter ästhetischem Gesichtswinkel wie ein Kunstwerk betrachtet werden. So liebt Overbury, wie ein Künstler sein Werk, in dem Prinzen das Geschöpf, das er selbst gestaltet und zugleich ästhetisch genießt (Schatten 162). Auch die Nachrede, die der alte Rabe im Epilog des gleichen Werkes dem Prinzen hält, bezeugt den gleichen Standpunkt. „O Hal, du schönes Wesen, du echtes Götterkind, ich liebe dich, weil deine Seele wie ein Kristallkelch an einem kleinen Sprung zugrunde ging“ (Schatten 573). Am deutlichsten aber spricht der an die Spitze von „Lariòn“ gestellte Vergleich, durch den der Dichter zeigt, wie er das Schicksal Lariòns gesehen haben will: „Alte Rosen verlieren ihre Grazie und ihren Rosenadel — sie werden formlos, ausladend plump wie Päonien, sie werden gemein, bevor der Wind sie entblättert oder ein Besen sie auf den Kehrichthaufen fegt. Edle Reitpferde enden als Droschkengäule, und haben wir nicht auch Menschen, ja sogar Genies plump werden sehen, die knospenhaft begannen? Nicht anders ist es mit menschlichen Beziehungen, mit manchen Ehen und Freundschaften, die wie die alten Rosen oder die alten Königinnen Grazie und Schlankheit und Blumenduft einbüßten“ ... (Lariòn 1). Nach ästhetischen Kategorien (schön, knospenhaft, plump, gemein) wird der Mensch, hier auch der innere Mensch, gewertet.

Zugleich fällt auf, wie die ästhetische Kontemplation sich hier nicht allein auf die Einzelpersönlichkeit erstreckt, sondern wie sie über den Einzelnen hinausgehend und ihn als Mitglied der Gesellschaft erfassend, menschliche Beziehungen zu ihrer Grundlage nimmt.

Doch auch dabei macht sie nicht halt: auch den Beziehungen und Schicksalen der Menschen in der zeitlichen Entwicklung, der Geschichte gegenüber, kommt sie zur Geltung. Guatemoc kämpft zuletzt nicht mehr, weil er an den Sieg glaubt, sondern um sein Bild zu retten: „Wenn wir sterben, erwachen wir aus dem Traum. Schein sind wir und diese Blumenwelt — den Nachkommen gehört unser Bild, nicht uns“ (Götter II 503). Ähnlichkeit damit weist ein Gedanke aus der Einleitung zu „Giuliano“ auf: „Was sind die Männer und Frauen einer Epoche anderes als verlorenes Wachs — das schmelzen und schwinden muß, um Abbilder zu hinterlassen, selten genug schöne, weit öfter fratzenhafte Abbilder“ (Giuliano 9). So gesehen wird auch die Geschichte Bild, Bühne vielmehr, auf der für den späten Beobachter historisches Geschehen sich abrollt, das gelebt wurde, um zu einem Bild zu werden. Und der Betrachter freut sich an der Schönheit des Bildes, an der „purpurnen Schönheit“ des Unterganges Mexicos, oder am „Abendsonnengold der sinkenden Sonne“ Alt-Englands. Er läßt die Schicksale an sich vorbeigleiten und mißt sie mit ästhetischem Maß, wie der Dichter es tut, als er von der „berauschend schönen, aber giftigen und tödlichen Blume des Wikingertums“ berichtet (Adils und Gyrid, Einleitung).

4. Die Schönheit des Bösen

Es ist oben dargelegt worden, daß der Dichter den Begriff des Bösen nicht relativiert, sondern den ethischen Gegensatz bei der Beurteilung menschlichen Tuns in seiner vollen Schärfe bestehen läßt. Und doch neigt er manchmal zur ästhetischen Betrachtung auch des Bösen. „Schön ist die Tugend, Prinz, doch schal / und heller brennt im zauberhaften / Verwesungslicht wie ein Fanal, / Ein Herz, verzehrt von Leidenschaften“ (Triumph des Todes, XI. [Romanzen und Elegien]). Der „Seele Verfall und Moräste“ können „schillernd erscheinen“ (Luzifer 37) und in den „Weißen Göttern“ heißt es, die Stadt sei schön geworden „wie alles, was fluchbeladen ist“

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0282
gefördert durch die DFG

(Götter II 409). Als Cellini das Spiel der jungen Kreuzottern beobachtet, läßt er den Stock sinken, weil ihre Schönheit ihn bezaubert und er auch in ihnen Kunstwerke Gottes sieht (260). Die Bewunderung, die „Giftschlangen und Tyrannen" ihm abzwingen, bezeugt die ästhetische Freude an der Schönheit des Bösen, der „gefährlichen Schönheit der Gorgonen, der Tiger, der Adler, der Giftschlangen und der Höllenfürstinnen" (345), die immer „alle himmelreine Schönheit übertrumpft". Und ebenso beweist diesen Blick für den ästhetischen Wert des Bösen das Bild, das Giuliano zeichnet, als er von dem schönen Roß König Pfauhahn berichtet: „Hätte einstmals am dritten Schöpfungstage der Böse Geist sich inkarnieren wollen, er hätte wohl in dieses Hengstes Gestalt über die leere Erde dahinschnauben können, furchtbar und herrlich, halb Gott, halb Tier" (Giuliano 195).

Doch muß dagegengehalten werden, daß an jener Stelle Cellini seinen eigenen Gedankengang als heidnisch zurückweist und Giuliano beneidet, weil er sich in seinem Tun durch solche Erwägungen nicht beeinflussen läßt. Es hat fast den Anschein, als ob eine so rein ästhetisch-relativistische Auffassung des Bösen spielerisch als Möglichkeit empfunden würde, die reizt und doch als gefährlich erkannt wird. Daß der Dichter sie im allgemeinen vermeidet, ist oben aufgezeigt worden.

Durch die ästhetische Kontemplation wird überall hier die ethische Wertung gewissermaßen verdeckt, die Eigenschaft des Bösen als solchen durch die Wendung in die Sphäre, die von den Kategorien „schön" und „häßlich" beherrscht wird, in den Hintergrund gedrängt. Dagegen führt die gleiche Wendung in die ästhetische Sphäre auf dem Gebiet der Liebe nicht nur zu einer Zurückdrängung des Bösen, sondern zu seiner Überwindung. Wie tief die ethische Wertung — bei aller ästhetischen Einstellung — im Wesen des Dichters verankert ist, geht daraus hervor, daß sie auf das Gebiet der Liebe übertragen wird. Auf sie geht das Problem der Schuld der Sinnlichkeit zurück. Problematisch wird die Berechtigung sinnlicher Liebe, ein Übermaß an Sinnlichkeit ist böse, erscheint als Sünde, ja es geht oft so weit, daß sie das Böse wird, mit dem der Mensch im seelischen Kampf ringen muß. Die Schuld der Sinnlichkeit ist eines der Hauptmotive des Dichters und es lassen sich dafür fast aus allen seinen Werken Belege bringen: Das Hauptproblem des „Gral" ist kein religiöses, sondern ein ethisches, und zwar ist überall das Böse, gegen das die Helden kämpfen, die Sinnlichkeit. Gawan gelingt es nicht ganz, diesen Kampf zu bestehn, Lanval und Lanzelot werden durch sie schuldig. Tristram empfindet seine Liebe zu Ysolt als Sünde, und Merlin kann sein Werk nur vollenden, wenn er der sinnlichen Liebe entsagt. In den „Weißen Göttern" wird das Problem nur in Nebengestalten angedeutet, so in der Figur des Paters Aguilar oder des Namenlosen, in „Lariòn" entspringt ihm die Gestalt Nasar Jew. Bjeloboródows.

Wird die Berechtigung sinnlicher Liebe angezweifelt, so verlangt die daraus entstehende Problematik nach einem Wege, auf dem sie gelöst werden könnte. Überwindung des Triebes, der Sinnlichkeit aber liegt im ästhetischen Erleben. Als Giuliano beim Mahl mit der Fürstin von den nackten Mädchen bewirtet wird, wird die Wirkung der Szene auf ihn folgendermaßen geschildert: „In einen Dämmerzustand gerät Giuliano. Ihm ist, als träume er einen seligen Traum. Unverwirrt erlaubt er seinen reinen Augen sich am Anblick der wundervoll schlanken Leiber zu weiden. Die Venus Botticellis hätte er nicht wunschloser betrachten können" (Giuliano 287). Es gelingt ihm, die Sinnlichkeit zu verwandeln in ästhetische Betrachtung. Das Gleiche tut Thomas Bohlens, der junge Maler, wenn er, der „Ästhet und Schönheitsschwärmer", mit den Freudenmädchen geht, um sie zu zeichnen, und den Körper der jungen Gwendolen, als er weiß leuchtend wie Elfenbein im grünen Fauteuil liegt, ohne jede Begierde wie ein Kunstwerk betrachtet. (Blizzard 188.) Durch die ästhetische Betrachtung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0283
gefördert durch die DFG

wird Sinnlichkeit veredelt und die Sphäre des Ästhetischen überhaupt ist der Raum, in dem durch Sublimierung der Sinnlichkeit zum ästhetischen Erlebnis die Schuld der Sinnlichkeit überwunden wird.

Gebrauchte Abkürzungen:
Götter = „Die Weißen Götter“,
Schatten = „Im Schatten Shakespeares“,
Insel Perdita = Das Gedicht: „Die Insel Perdita“ aus der gleichnamigen Sammlung,
Erde (Insel Perdita) = „Erde“, ein Gedicht aus der Sammlung „Die Insel Perdita“,
Blizzard = „Ein Blizzard“.

Hanslick und die spekulative Ästhetik

Von

Paul Bruchhagen

Im Folgenden soll das Verhältnis der Schrift Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ zu den Ästhetiken von Hegel und Fr. Th. Vischer geklärt werden.

Daß Beziehungen zwischen Hanslicks und Hegels und Vischers Ästhetik bestehen, geht aus Hanslicks direkten Zitaten deutlich hervor. Wie sich diese Beziehungen über die Zitate hinaus genauer darstellen, das soll im Folgenden an ausgewählten Beispielen untersucht werden. Die Feststellungen, welche bisher zu diesem Problem gemacht worden sind, rühren hauptsächlich her von Franz Marschner (Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart, Kant-Studien VI), von Felix Printz (Zur Würdigung des musik-ästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks, Leipzig 1918), und von Rudolf Schäfke (Eduard Hanslick und die Musikästhetik, Leipzig 1922). Hanslicks Buch wird nach der 13.—15. Auflage von 1922 zitiert, Hegels Ästhetik nach der Ausgabe von Hotho (1835 ff.) und Vischers Werk nach der ersten Auflage 1846 ff.

1. Hanslick definiert das Schöne S. 20: „Das einzelne Kunstwerk verkörpert ... eine bestimmte Idee als Schönes in sinnlicher Erscheinung. Diese bestimmte Idee, die sie verkörpernde Form und die Einheit beider sind Bedingungen des Schönheitsbegriffs, von welchen keine wissenschaftliche Ergründung irgendeiner Kunst sich mehr trennen kann.“ Diese Definition liegt Ausführungen wie denen von S. 7 und S. 59 zugrunde. Die Definition bei Hegel lautet I, 137: „Das Schöne ist die Idee in einer bestimmten Form ...“ Hanslick wandelt diese spekulative Bestimmung nur unwesentlich ab. Hegel I, 150: „Das Schöne ist die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist.“ Bei Vischer lautet der § 14: „Das Schöne ist ... die Idee in der Form begrenzter Erscheinung. Es ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre. Es unterscheiden sich also drei Momente: die Idee, die sinnliche Erscheinung und die reine Einheit beider.“

Man hat Hanslick einen Formalisten genannt und sich dabei auf S. 5 seiner Schrift berufen: „Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße Form ...“ Dazu bildet Vischers § 55 die zeitlich ältere Parallele: „Das Schöne ist ... reiner Schein in dem doppelten Sinne, daß in ihm bloß die vom Stoffe abgelöste Oberfläche wirkt und daß in dieser ebendaher alles das, wodurch die Gestalt dem Einflusse des störenden Zufalls verfällt, ... unschädlich gemacht ist. Diese beiden

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0284
gefördert durch die DFG

Bedeutungen fassen sich in dem Begriff zusammen, daß das Schöne reines Formwesen ist." Hierhin gehört auch der Anfang des § 56 bei Vischer: „Wenn demnach das Wesen des Schönen reine Form und diese nichts anderes ist als die allgemeine Harmonie der Idee mit der Wirklichkeit, aber nicht in ihrer Allgemeinheit, sondern zur vollendeten Erscheinung heraustretend im Einzelnen, so erhellt nunmehr der wesentliche Unterschied in der Einheit des Schönen ..." S. 25 findet sich bei Hanslick die vielberufene Stelle: „Die Ideen, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts anderes sein als sie selbst. Wie aber jede konkrete Erscheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee hinweist und so fort immer höher und höher bis zur absoluten Idee, so geschieht es auch mit den musikalischen Ideen ..." Man halte dazu Hegel I, 120: „...die Schönheit ... ist nicht ... Abstraktion des Verstandes, sondern der in sich selbst konkrete absolute Begriff und bestimmter gefaßt die absolute Idee." Der § 15 lautet bei Vischer: „Es kann ... zunächst immer nur eine bestimmte Idee sein, welche in der schönen Erscheinung zum Ausdruck kommt; denn das Allgemeine kann sich überhaupt im Einzelnen nur durch die Mitte des Besonderen darstellen. Jede bestimmte Idee ist aber nichts Anderes als eine Form und Stufe der absoluten, es sind in jeder alle miteingeschlossen; daher ist ebenso wesentlich die andere Seite festzuhalten, daß in jedem Schönen mittelbar nicht nur diese oder jene, sondern die Idee als gegenwärtig erscheint." —

Es ist unbestreitbar, daß Hanslick sich die Lehre der spekulativen Ästhetik vom Grundbegriff des einfach Schönen für alle Auflagen seiner Schrift zu eigen gemacht hat.

2. Hanslick verbindet in dem bereits gebrachten Zitat von S. 25 die einzelne musikalische Idee mit der absoluten Idee durch die Gattung. Man vergleiche damit den § 17 bei Vischer: „Die Idee bestimmt sich ... als Gattung und dieses Wort begreift in sich zunächst die Reihe der Ideen innerhalb der Grenze, wo sich die Idee erst noch als bewußtlose Lebenskraft verwirklicht. Jede Gattung aber ist die Besonderung oder Art einer höheren Gattung und diese aufsteigende Linie, welche jedoch bei der inneren Einheit, die ihr Grund ist, die Unterschiede ihrer Gattungen und Arten festhält und nicht die eine aus der anderen natürlich erzeugt, und welche sich durch feste, nur durch Andeutungen des Übergangs geöffnete Grenzen in geschlossene, die großen Hauptstufen darstellende Sphären und umfassendere Reiche teilt, ist die Stufenfolge, in welcher die absolute Idee ihren Gehalt in wachsender Tiefe und Fülle verwirklicht. Je höher in dieser Reihe eine Idee steht, desto größer muß auch die Schönheit sein, aber auch je die niedrigere enthält die wesentliche Bedingung der Schönheit, weil jede ein integrierendes Glied ist in der Totalität der Ideen."

Nach Hanslick verkörpert das einzelne Kunstwerk eine bestimmte Idee. Dazu paßt Hegels Satz I, 96: „Die Idee als das Kunstschöne ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein ...". Bei Vischer ist im § 52 die Rede von der einzelnen Idee als der bestimmten Idee.

Hanslick nennt S. 27 die Ideen „lebendig gewordene Begriffe". Der § 16 bei Vischer lautet: „Die Idee ist streng zu scheiden vom abstrakten Begriff. Abstrakte Begriffe sind alle diejenigen Bestimmungen des Denkens, welche bloß ein allgemeines Moment enthalten, das zu dem Inbegriffe dessen, was ein selbständiges lebendiges Wesen in sich vereinigt, und wodurch es in Beziehungen zu anderen tritt, mitgehört, aber ein solches nicht ausmacht. Dieser Inbegriff dagegen, sofern er gedacht wird als in der Objektivität völlig durchgeführt, heißt Idee; die Welt der Ideen und ebenhiermit des Schönen beginnt daher erst mit den Reichen des Lebens und auch das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0285
gefördert durch die DFG

Lebendige darf nicht durch bloße Auffassung einer Beziehung unter eine abstrakte Kategorie fallen, sondern muß in seiner Selbständigkeit erscheinen ...“

Für Hanslick (S. 151) wie für Vischer ist die Idee nicht Stoff, sondern Inhalt und das Wesen der Idee nach Kapitel II Bewegung. Die spekulative Darstellung des Reiches der Ideen, welche von oben her, vom Allgemeinsten zum Individuellen fortschreitet, beeinflußt Hanslicks Auffassung von der musikalischen Idee. Vergleiche den Einfluß der deduzierenden Denkweise bei Hanslick S. 70 f. und S. 80.

3. Die Forschung hat bereits festgestellt, daß Hanslick in der ersten Auflage seiner Schrift von einer s y m b o l i s c h e n Bedeutung der Musik im Sinne der spekulativen Ästhetik ausgegangen ist.

4. Hanslick unterstreicht auf den Seiten 63, 125, 162, 166, daß die Musik Material und I n h a l t nicht trennen könne. Er spielt dabei auf den Gegensatz zur Poesie an. Dies entwickelt Hegel genauer III, 147 ff.: Die Musik macht nicht „die Trennung des äußerlichen Materials von dem geistigen Inhalt wie die Poesie, in welcher die Seite der Vorstellung sich von dem Ton der Sprache unabhängiger, und von dieser Äußerlichkeit von allen Künsten am meisten absondert, in einem eigentümlichen Gange geistiger Phantasiegestalten als solcher ausbildet. Freilich könnte hier bemerkt werden, daß die Musik, nach dem, was ich vorhin ausführte, umgekehrt die Töne von ihrem Inhalte loslösen und sie dadurch verselbständigen könne, diese Befreiung aber ist nicht das eigentlich Kunstgemäße, das im Gegenteil darin besteht, die harmonische und melodische Bewegung ganz zum Ausdruck des einmal erwählten Inhalts und der Empfindungen zu verwenden, welche derselbe zu erwecken imstande ist ....“

Hanslick geht von dem Vergleich mit den anderen Künsten, z. B. im Kapitel VII, aus, wenn er die Anwendung des Inhaltsbegriffs auf die Musik in der bekannten juristisch-formalistischen Weise überspitzt. Vergleiche damit Hegel III, 129. Dort heißt es von der Musik: „Ihr Inhalt ist das an sich selbst Subjektive und die Äußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich bleibenden Objektivität, sondern zeigt durch ihr haltungsloses freies Verschweben, daß sie eine Mitteilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Inneren und Subjektiven getragen, und nur für das subjektive Innere da sein soll. ... Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen, oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen ...“

Hanslick äußert sich S. 125, 169, 171 dahin, das Thema eines Tonstückes sei sein wesentlicher Inhalt. Dasselbe betont Hegel III, 136: Es läßt sich nicht leugnen, „daß auch in einem musikalischen Werke durch die Art und Weise, wie ein Thema sich weiter leitet, ein anderes hinzukommt, und beide nun in ihrem Wechsel oder in ihrer Verschlingung sich forttreiben, verändern, hier unterzugehen, dort wieder aufzutauchen, jetzt besiegt scheinen, dann wieder siegend eintreten, sich ein Inhalt in seinen bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten, Übergängen, Verwicklungen und Lösungen explizieren kann ...“ Trotz der Überspitzung des Inhaltsbegriffes versteht Hanslick S. 171 f. unter dem musikalischen Inhalt geistigen Inhalt, Geistiges. Zu diesem Punkte äußert sich Hegel wie folgt III, 142: „Fragen wir ... nach der von den übrigen Künsten unterschiedenen Auffassungsweise, in deren Form die Musik, sei sie begleitend oder von einem bestimmten Text unabhängig, einen besonderen Inhalt ergreifen und ausdrücken kann, so sagte ich bereits früher, daß die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließe, sich nicht nur

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0286
gefördert durch die DFG

von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgend eines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittlungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Elemente der Töne Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischen Beseelung müsse empfunden werden."

Das dritte Kapitel in Hanslicks Buch arbeitet auf die Erkenntnis der engen Verbindung von Ausdruck und Inhalt hin. Diese hat nach Hegel I, 124 in jedem Kunstwerke statt: „Erinnern wir uns desjenigen, was wir schon über den Begriff des Schönen und der Kunst festgestellt haben, so fanden wir darin Gedoppeltes: erstens einen Inhalt, Zweck, Bedeutung, sodann den Ausdruck, die Erscheinung und Realität dieses Inhalts, und beide Seiten drittens so voneinander durchdrungen, daß das Äußere, Besondere nur ausschließend als Darstellung des Inneren und sonst nichts vorhanden ist, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt. Was wir den Inhalt, die Bedeutung nannten, ist das in sich Einfache, die Sache selbst auf ihre einfachsten, wenn auch umfassenden Bestimmungen zurückgebracht, im Unterschiede der Ausführung ..."

Alle Erörterungen Hanslicks über den rein musikalischen Inhalt können mit dem Satze Vischers aus dem § 55 zusammenhängen, daß nur die bestimmte Idee Inhalt ist und nicht Stoff.

Hegel kennt einen musikalischen Inhalt. Er ist seelischer Art. Diesen kritisiert Hanslick sehr scharf. Hanslick widerspricht dem, daß Inhalt die reine Subjektivität sein soll. Hegel erkennt Arten des Komponierens, das geistig-inhaltlich durchdringende und das architektonische. Er sieht das Tiefere in der Ausbildung von beiden, also des (wenn schon unbestimmteren) Inhalts wie der musikalischen Form. Hanslick hat also kein Recht, Hegel unter die Philosophen zu zählen, welche die Inhaltslosigkeit der Musik schlechthin behaupten. Hegels Inhaltsbegriff ist ungleich weiter als der Hanslicks. Hegel erfaßt Unterschiede des Inhalts, den flacheren und den tieferen Inhalt. Übereinstimmung besteht darin, daß die Musik einen Inhalt hat, der ihr spezifisch eigen ist, daß dieser Inhalt rein musikalisch interpretiert werden muß, daß die Musik Material und Inhalt nicht so trennt, wie z. B. die Poesie, daß der Inhalt etwas ist, das geistig auf verschiedene Weisen erfaßt werden kann, daß Ausdruck und Inhalt untrennbar sind. — Soweit Hegel den Inhalt mit der Seele in unmittelbaren Zusammenhang bringt, erfährt er die Ablehnung Hanslicks. Die Überlegenheit Hegels in der Klassifikation ist zwar erdrückend, will jedoch prinzipiell nicht viel besagen. Auch der Irrtum Hanslicks ist bemerkenswert, sachlich aber wiegt er nicht so schwer. In allem Übrigen herrscht Übereinstimmung.

5. Nach Hanslick S. 172, 173 muß echte Musik G e h a l t haben. Der gleichen Meinung ist Hegel III, 212 ff.: „Der Komponist ... kann ... in sein Werk eine bestimmte Bedeutung, einen Inhalt von Vorstellungen und Empfindungen und deren gegliederten geschlossenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um solchen Gehalt, auf die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen. Nach dieser Seite hin kann dann aber die musikalische Produktion leicht etwas sehr Gedanken- und Empfindungsloses werden, das keines auch sonst schon tiefen Bewußtseins der Bildung und des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0287
gefördert durch die DFG

Gemütes bedarf.“ Hegel identifiziert nach dieser Stelle Inhalt und Gehalt. Hanslick kann nicht, wie er es S. 173 tut, behaupten, nach Hegels Ansicht sei die Tonkunst gehaltlos.

6. Hanslick sagt von der Musik, als Erzeugnis eines denkenden und fühlenden Geistes habe sie in hohem Grade die Fähigkeit, geistvoll zu sein. Hegel drückt sich so aus III, 193: „Musik ist G e i s t, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem sich Vernehmen befriedigt fühlt.“

Hanslick erkennt das Zusammenwirken von Seele und Verstand in der Musik. Er ist S. 58 geneigt, der Verstandesseite an der Tonkunst eine erhöhte Bedeutung beizumessen. Hegel sagt III, 132 von ihr, daß „sie einerseits unabhängig vom Ausdruck der Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältnissen beruhen, andererseits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus, als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt. Und so herrscht denn in der Musik ebensosehr die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbständigen.“ Für Hanslick ist z. B. S. 63 die Musik nur dann wahre Kunst, wenn sie Ausdruck von Geist ist. Das erinnert an Hegel III, 142: „Erst wenn in dem sinnlichen Elemente der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration sich Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst ...“ Siehe Vischer im § 4: Das Schöne ist eine Form des Geistes.

7. Auf S. 7 stellt Hanslick den Satz auf, das Organ, womit das Schöne aufgenommen werde, sei nicht das G e f ü h l, sondern die Phantasie. In einer Anmerkung, welche in der ersten Auflage im Kontext und an anderer Stelle steht als heute, zitiert er beifällig den ersten Band von Hegels Ästhetik, wonach die Untersuchung der Empfindungen, d. h. für Hanslick: der Gefühle, ganz im Unbestimmten stehen bleibt und gerade vom eigentlichen konkreten Inhalt absieht.

Das Kunstwerk trifft zuerst unsere Sinne, sagt Hanslick S. 6, ist aber darum nicht nur für die Sinne. Als Erzeugnis eines denkenden und fühlenden Geistes muß es die Fähigkeit haben, zugleich geist- und gefühlvoll zu sein (65). Hanslick betont das Geistige mehr als Hegel I, 47: „Das Kunstwerk bietet sich also allerdings für das sinnliche Auffassen dar. Es ist für die sinnliche Empfindung, äußerliche oder innerliche, für die sinnliche Anschauung und Vorstellung hingestellt. ... Dessen ohngeachtet ist aber das Kunstwerk nicht nur für die sinnliche Auffassung, als sinnlicher Gegenstand, sondern seine Stellung ist von der Art, daß es als Sinnliches zugleich wesentlich für den Geist ist, der Geist davon affiziert werden und irgend eine Befriedigung finden soll ...“ III, 151: „Daß nun aber die Musik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloß abstrakte Tönen in seiner zeitlichen Bewegung. Die zweite Seite, die hinzukommen muß, ist ein Inhalt, eine geistvolle Empfindung für das Gemüt, und der Ausdruck, die Seele dieses Inhalts in den Tönen.“

Bei aller Polemik gegen die Gefühlsästhetik muß Hanslick S. 65, 172 doch zugeben, daß die Musik Empfindungen bzw. Gefühle ausdrücke. Vergleiche Hanslick S. 120. Damit anerkennt er Ausführungen Hegels wie die folgenden: I, 113: Der Ton „gibt das Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes ab und läßt in ihren Klängen das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen.“ III, 139 f.: „Das Tonreich hat ... wohl ein Verhältnis zum Gemüt und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben, weiter aber als zu einem immer unbestimmteren Sympathisieren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüte selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0288
gefördert durch die DFG

ebenso reichhaltig wieder zurückwirken kann.“ Das zweite Zitat sieht den entscheidenden Punkt, in dem sich Gefühl und Musik berühren, in den Bewegungen. Das ist auch Hanslicks Ansicht.

Hanslick bekämpft z. B. S. 66 den Gedanken, als ob in jedem Momente der Entwicklung einer musikalischen Form sich Gefühle zum Ausdruck brächten. Hegel stellt III, 132 fest, daß die Musik ... „unabhängig vom Ausdruck der Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt ...“.

Hanslick klärt seine Ausführungen nicht so weit, daß außer allem Zweifel stünde seine Gegnerschaft gegen Musik, die nur tönende Architektur, nur Arabeske, nur Kaleidoskop ist. Hegel unterscheidet da genauer III, 212 ff.: „Der Komponist ... kann nun zwar selber in sein Werk eine bestimmte Bedeutung, einen Inhalt von Vorstellungen und Empfindungen und deren gegliederten geschlossenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um solchen Gehalt, auf die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen.“ Hanslick klassifiziert nicht. Er polemisiert S. 67 sicherlich gegen Hegel.

8. Hanslick lehnt den uneingeschränkten Satz ab, die Musik sei Kunst der S e e l e oder des G e m ü t e s. Damit erklärt er sich gegen Auslassungen Hegels wie die folgenden: III, 129: Musik „ist die Kunst des Gemütes, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet ...“ III, 139 f.: „Das Tonreich ... hat ... wohl ein Verhältnis zum Gemüt und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben, weiter aber als zu einem immer unbestimmteren Sympathisieren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüte selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist, ebenso reichhaltig wieder zurückwirken kann.“ Die Einschränkung, welche Hanslick dem obigen Satze gibt, besteht darin, dem Kunstverstand und der Phantasie ihren Platz neben und in etwa auch über der Seele zu verschaffen. Er kann daher Formulierungen wie die folgenden von Hegel schon eher annehmen: III, 132, wonach die Musik „einerseits unabhängig vom Ausdruck der Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt ... andererseits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt. Und so herrscht denn in der Musik ebensosehr die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbständigen. In dieser Verselbständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie sich, losgelöst von dem Ausdruck des Gemüts, für sich selber ein musikalisch gesetzmäßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt.“ Hegel hat genug Umsicht, um verschiedene Möglichkeiten in der architektonischen Gestaltung zu erkennen. Hanslick ist demgegenüber engherzig. III, 151: „Daß nun aber die Musik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloße abstrakte Tönen in seiner zeitlichen Bewegung. Die zweite Seite, die hinzukommen muß, ist ein Inhalt, eine geistvolle Empfindung für das Gemüt, und der Ausdruck, die Seele dieses Inhalts in Tönen.“

Hanslick ist nicht wie Hegel der Meinung, die Musik wende sich in erster Linie an das Gemüt. Die Ablehnung der Hegelschen Unterscheidung von äußerer und innerer Empfindung ist nicht wesentlich. Hanslick betrachtet es als abwegig, im musikalischen Inhalt die reine Subjektivität repräsentiert zu sehen. Es ist schon erwähnt, daß er im Zusammenwirken von Geist und Seele in der Musik dem Geist den Primat zuspricht. Er erklärt sich zum mindesten teilweise dagegen, daß man in der Musik den Ausdruck von Empfindungen vernehme. Umgekehrt klassifiziert Hegel Hanslicks seelenlose Musik als halbe Musik. Hegel kennt eben den mehr und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0289
gefördert durch die DFG

den weniger seelenvollen Ausdruck. Übereinstimmung besteht darin, daß Gemüt und Musik sich in der Bewegung berühren, daß die Empfindungsästhetik abzulehnen ist, daß das Gefühl nicht Organ der Schönheit sein kann. Hanslick hat Hegels Ausführungen über die Empfindung direkt zitiert. — Daß die Musik sich an das Gemüt wenden könne, kann Hanslick im Grunde nicht bestreiten. Echte Ausschließlichkeit besteht in der Frage nach der reinen Subjektivität als Inhalt, also nach dem Inhalt. Daß die Musik Ausdruck von Empfindungen sei, kann Hanslick nicht ableugnen. Der Gegensatz zwischen Hanslick und Hegel gipfelt also in der Inhaltsfrage, die im vierten Punkt behandelt worden ist. In den weiteren Punkten liegen unterscheidende Gewichtsverteilungen vor, die das Grundsätzliche aber nicht berühren. Die Übereinstimmungen betreffen zentrale Fragen.

9. Aus diesen und zahlreichen anderen Vergleichen ergibt sich: Die Substanz der „Rhapsodie“ Hanslicks entstammt der spekulativen Ästhetik.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0290
gefördert durch die
DFG

Besprechungen

D. Bartling: Rationalistische en irrationalistische fundeering van de kunst. Assen, Gorcum 1934. 16 S. (Annalen der critische philosophie. 4, 5.)

Mit dem letzten Aufsatz des 4. Bandes der gehaltvollen holländischen Zeitschrift „Annalen der critische philosophie“ hat ihr Herausgeber D. Bartling eine geistvolle Auseinandersetzung gegeben über Grundfragen der Ästhetik, die, so oft sie schon behandelt sind, zu immer neuen Betrachtungen auffordern. Handelt es sich hier doch nach dem Verfasser um „schwebende“ Begriffe, die sich durch die Wissenschaft nur schwer mit dem festen Boden der Wirklichkeit verbinden lassen. Nicht einmal was „Kunst“ sei, ist von den verschiedenen Wissenschaften, die ihr dienen wollen, völlig geklärt. Bezeichnend für diese Unbestimmtheit sei die Doppelheit der Bezeichnung Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, wie sie seit Dessoir üblich geworden. Auf der einen Seite stehe das ästhetische Urteil „schön“, das Gefallen, der (wissenschaftlich belanglose) subjektive Geschmack, auf der anderen das Kunsturteil über das objektive Kunstwerk als wissenschaftliches Urteil (freilich dann nicht über „Schönheit“); oder induktive Ästhetik „von unten“ löse Probleme der Kunsterfassung, mit denen deduktive Ästhetik „von oben“ mit ihren metaphysischen oder zumindest geisteswissenschaftlichen Methoden nicht fertig werde. Weil nun aber die Gegebenheiten Kunst und Schönheit doch untrennbar scheinen, induktive Ästhetik jedoch nur für Einzelfragen fruchtbar sei, so sei es zu jener Scheidung gekommen, nach der die Ästhetik mit philosophischer und geisteswissenschaftlicher Methode dem Schönen und seinen Modifikationen, die allgemeine Kunstwissenschaft dagegen mit empirischer, experimenteller Methode den Prinzipien der Kunstgestaltung überhaupt und denen der einzelnen Künste nachgehe. Aber auch solche Teilung bleibt ein Notbehelf und so sucht man irgendwie zu einem Ausgleich, einem einheitlichen Erfassen der gesamten in Frage stehenden Tatsachen zu gelangen.

Bartling selbst geht diesem Fragenkomplex von der unmittelbaren Erfahrung her zu Leibe, indem er darlegt, welche drei Beurteilungsweisen einem Kunstwerk gegenüber geübt werden. Die erste Beurteilungsweise fragt: was bedeutet es? und meint damit verstandesmäßig den Inhalt, erfaßt also das Kunstwerk als ein rationales Etwas, eine dem Verstand zugängliche Kulturform. Die zweite fragt auch: was bedeutet es?, verlangt damit aber eine Erklärung seiner künstlerischen Momente; ihr ist das Verstandesmäßige nur die Bedingung für das Erschließen des irrationalen Inhalts. Gilt schon dieser zweiten Beurteilungsweise das Kunstwerk als ein seinem Wesen nach irrationales Etwas, so erst recht der dritten, die dem Kunstwerk gegenüber nur Geschmack, Gefühl, Intuition als Maßstäbe gelten läßt. In sehr übersichtlicher Formulierung legt Bartling diese drei Möglichkeiten auseinander und bespricht eingehend ihre teilweise Berechtigung, ihre erkenntnismäßigen Grundlagen, ihre Folgerungen und ihre Grenzen. Er schließt seine Darlegungen: „Fassen wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen zusammen, so glaube ich, daß aller Anlaß besteht, die rationalistische Begründung der Kunst als einer ihrem Wesen nach rationalistischen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0291
gefördert durch die
DFG

Kulturform abzulehnen. Die Kunst wird hier ihres eigenen Bereiches im menschlichen Kulturbewußtsein beraubt und verliert damit ihre eigene Gesetzlichkeit und selbständigen Sinn. Die rationalistische Begründung der Kunst als einer irrationalen Kulturform hat zweierlei Bedeutung. Erstens rechtfertigt und klärt sie den Sinn des Wortes Irrationalismus in bezug auf die Kunst in der philosophischen Anthropologie und zweitens entdeckt sie als allgemeine Kunstwissenschaft den Zugang zur ästhetischen Objektivität in den rational zu rechtfertigenden und wissenschaftlich zu erforschenden „Gestaltungsprinzipien" des Kunstwerks. Soweit die allgemeine Kunstwissenschaft sich bewußt bleibt, daß ihre Begründung nur geht auf das Werk im komplexen Zusammenhang von Werk und Kunstwert innerhalb des Kunstwerks, wird sie bereit sein ihre Grenzen zu erkennen und es dem ästhetischen Urteil überlassen, das irrationalistische Wesen der Kunst auf irrationalistische Weise zu begründen."

Greifswald. Kurt Gassen.

Emil Kaufmann: Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur. Verlag Dr. Rolf Passer, Wien-Leipzig.

Besteht der Titel ganz zu Recht? Es hätte dem, was diese wertvolle Untersuchung zu bieten hat, vielleicht mehr entsprochen, wenn der Name Le Corbusiers, der freilich nicht fehlen durfte, in den Untertitel verwiesen worden wäre. Denn Kaufmanns knappes und inhaltsreiches Buch, dem gegen 100 Abbildungen in vorzüglicher Wiedergabe beigefügt sind, ist im wesentlichen Claude-Nicolas Ledoux gewidmet. Jenem 1736 zu Dormans an der Marne geborenen, 1806 in Paris gestorbenen führenden Architekten des französischen Revolutionszeitalters, dessen Aufstieg in das 7., 8. und 9. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fiel, und der die unfreiwillige Muße nach Aufhören aller Aufträge 1789 mit Herausgabe eines grundlegenden Werkes „L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation" füllte. Er hat mit diesem Werke nicht nur „den Besten seiner Zeit genuggetan", er hat in weit höherem Grade für die Zukunft gearbeitet. Und so gilt sein bitterstolzes Wort „Ich weiß, was es kostet, eine neue Religion zu gründen", das Kaufmann gleichsam als Motto vorangestellt hat.

Der Verfasser hat die Bedeutung Ledoux' durch Analyse seines Schaffens, Denkens und Wollens klar herausgeschält. Ledoux erscheint als der theoretische Schöpfer der „autonomen" Architektur, die ihre Gesetze nicht mehr von außen, sondern allein aus sich selbst heraus empfängt. Es ist ihm dabei der Nachweis geglückt, daß dieser Architekt in seinem Denken weit unabhängiger gewesen ist von der Überlieferung des Barock, der sein Kampf gilt, und aus der er selbst doch hervorgewachsen ist, ja selbst von der neuen Formentradition des Klassizismus, als in den Bauten, die er ausführen konnte und sogar in jenen, die er nur planen durfte. Als Schaffender blieb er Kind seiner Zeit, Erbe einer Überlieferung, die von Palladio herüberführte (die ungewollte Anlehnung an diesen, vorab an die „Villa Rotonda", hätte in Kaufmanns Buch noch stärker betont werden können). Doch meldet sich auch in Ledoux' Bauten die neue Zeit in der Verselbständigung der zu einer Gruppe zusammengefaßten Einzelbauten (Pavillon-System), in der Verselbständigung der Teile. Weit über das praktische Schaffen hinaus aber geht der Theoretiker. Man glaubt tatsächlich oft, einen Architekten des 20. Jahrhunderts reden zu hören. Seine Abneigung gegen jeden Dekor als etwas dem Bau als solchem Fremdes, nur Zusätzliches — die Grundrißbildung allein aus dem inneren, der Bestimmung und dem Zweck entwachsenden Gesetz — die Aufstellung der „Wohnlichkeit" als obersten Grundsatzes bei Wohnbauten und das Außerwirkungsetzen der bis dahin entscheidenden ästhetischen Ge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0292
gefördert durch die DFG

setze — die Planung einer großen Halle für Leibesübungen in dem Entwurfe der Idealstadt Chaux, die Ledoux keineswegs utopisch dünkte — die Forderung seines zweiten Entwurfes für die Salinenstadt, daß jeder Angestellte sein Häuschen mit eigenem Garten haben solle, usw. usw. Nach Ledoux selbst wird von Kaufmann der Verbreiter der Ideen, die der Schöpferische hatte, gewürdigt. Auch bei ihm stoßen wir auf überraschend moderne Gedanken: Die „Formen und Verhältnisse", — welche aus der Beschaffenheit der Materialien entspringen, und aus dem Gebrauche der Gegenstände, zu deren Erbauung sie verwendet werden", sind „die einzig wichtigen". „Ich will Straßen ziehen, die das Innere der Stadt entwirren." Dies sind Sätze, die fast wörtlich bei Le Corbusier wiederkehren. Erfaßt Kaufmann die Bedeutung Ledoux' für die Weiterentwicklung der französischen Architektur richtig, so überschätzt er sie im Hinblick auf die deutsche Baukunst. Gilly, Schinkel und Gentz waren doch wesentlich selbständigere Geister, als der Verfasser annimmt. Er übersieht zugleich dort, wo er schließlich die Parallelen zur Baukunst unserer Zeit zieht, daß die Vorliebe für die Geometrie und für das Primat der elementaren Formen Ausdruck lateinischen Geistes war und ist, während der germanische Geist seine Erfüllung in der „Leistungsform", um mit Hugo Häring zu reden, findet. Trotzdem bleibt Kaufmanns Buch ein Werk, das jeder, dem Wesen und Entstehung der Architektur von heute wichtig ist, mit Gewinn lesen wird.

Stuttgart. Hans Hildebrandt.

Walter Überwasser: Von Maß und Macht der Alten Kunst. Heitz & Co., Leipzig-Straßburg-Zürich.

Schon der Titel kündet an, was Eigenart und Wert dieses Buches ausmacht, das auf vieljährigen Forschungen des Basler Verfassers aufbaut: Es behandelt ein gewichtiges, vielumstrittenes Gestaltungsproblem nicht nur als ein formales, sondern zugleich als ein geistiges Problem und zeigt die untrennbare Einheit beider. Die, für die Musik längst mit eindeutigem Ja beantwortete, Grundfrage lautet hier: Ist bei der Malerei schöpferisches Gestalten in voller Freiheit möglich auf dem Boden mathematischer Gesetze? Überwasser löst sie, indem er an einer Reihe von Meisterwerken, deren intuitiven Gehalt niemand bezweifeln kann, den Nachweis erbringt, daß sie die Macht und Geschlossenheit ihrer Wirkung, ihre Harmonie und innere Größe auch der Bindung an bestimmte Maße danken, deren Festlegung jeweils zu den ersten Taten des schöpferischen Aktes gehörte. Wobei zu erhärten war, daß jene herauslesbaren Maße auch tatsächlich der Bildtektonik zugrunde gelegt wurden.

Überwasser benutzt hierzu vorab Giottos Fresken in der Arenakapelle zu Padua. Er kann sich zunächst auf einen Zeitgenossen des Florentiner Meisters stützen: Auf keinen Geringeren als Dante, der die Wand- und Deckenmalereien in Padua entstehen sah. In seiner Divina Comedia finden sich Strophen, die besagen, wie sehr der Dichter Geometrie und Darstellung als Einheit erfaßte. Das unmittelbare Zeugnis eines Malers tritt hinzu. Cennino Cennini, der durch seinen Lehrer Agnolo Gaddi und weiterhin durch dessen Vater Taddeo Gaddi Giottos Werkstattüberlieferung empfangen hatte, wollte sie in seinem „Buch von der Kunst" der Nachwelt bewahren. Er beschreibt auch, wie beim Fresko nach Trocknen des Malgrundes zu verfahren ist: „— so nimm je nach der Historie oder Figur, die zu machen ist, die Kohle und zeichne, komponiere und richte gut jedes deiner Maße ein, indem du zuerst einen Faden an die Wand anschlagen läßt, wobei du die Mitten der Abstände aufsuchst. Dann schlage einen anderen Faden an und richte die Wagrechten ein" usw. Der Bildhauer Lorenzo Ghiberti rühmt in seiner Lebensbeschreibung Giottos, daß dieser Erneuerer der Malerei

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0293
gefördert durch die DFG

die natürliche Kunst und mit ihr die Anmut geschaffen habe, indem er sich stets innerhalb der Maße hielt. Ergänzend reihen sich an: Das Skizzenbuch des mittelalterlichen französischen Architekten Villard de Honnecourt, der Menschen, Tiere, selbst bewegte Gruppen in geometrische Liniengefüge ordnete; Grund- und Aufrisse aus der Schrift „Von der Fialen Gerechtigkeit" des Regensburger Dombaumeisters Mathias Roritzer; die von Überwasser in seiner Abhandlung über Spätgotische Baugeometrie veröffentlichten „Basler Goldschmiedrisse" — lauter Zeugnisse für phantasiereiches Gestalten mit Maß und Zirkel. Nach diesen Vorbereitungen durfte der Verfasser zur Analyse der Paduaer Fresken schreiten. Hier glückte sofort eine bedeutsame Entdeckung: Giotto hat in Knotenpunkten der ornamentalen Bildumrandungen die Grundmaße der Teilung in Senk- und Wagrechten festgelegt, auf denen das weitere Liniengefüge der Diagonalen, Sechsecke, „Bilddreiecke" ruht (jede Bildseite wird einmal Grundlinie eines Dreiecks, dessen Spitze die Mitte der Gegenseite trifft).

Wie aber Giotto aus solchen Maßen und Liniennetzen mit intuitivem Genie, sich nie wiederholend, bei jedem Werke neu aus dem gegebenen Bildstoffe eine neue geistig-formale, Diesseitiges und Jenseitiges verknüpfende Einheit aufbaute, verfolge man in Überwassers Schrift, die als Muster nachschöpferischer Einfühlung zu bezeichnen ist. Auch dort, wo der Verfasser die Untersuchung ausdehnt auf altorientalische, griechisch-römische, altchristliche, mittelalterliche Gemälde und Reliefs, auf italienische Renaissance (Mantegna, Lionardo, Rafael), auf nordische Gemälde (Rogier van der Weyden, Hans Holbein d. Ält.) und Graphik (Schongauer, Dürer). Nur wird der hohen Kunst der altchristlichen Mosaikmeister nicht ganz ihr Recht. Auch fehlt die Würdigung der gewichtigen Rolle, die dem Kreise im geometrischen Bildaufbau bei so vielen Kunstkulturen zufiel, wie ich bei ähnlich gearteten Untersuchungen in meiner „Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze" zeigen konnte. Obwohl die mitabgebildete Anna Selbdritt des Älteren Holbein ein klassisches Beispiel für die Verwertung des Kreises und Halbkreises bietet. Grundsätzliche Bedeutung kommt der gedankenreichen und dennoch knappen Einführung zu, die darlegt, wie mit dem Wandel der Weltanschauung von der Antike bis zur Renaissance und über sie hinaus Sehen, Bildraum und Auffassung vom Wesen der Kunst sich wandelten.

Stuttgart. Hans Hildebrandt.

Elisabeth Reitmeyer: Studien zum Problem der Gedichtsammlung, mit eingehender Untersuchung der Gedichtsammlungen Goethes und Tiecks. Bd. 57 der Sammlung „Sprache und Dichtung", hrsg. von H. Maync, S. Singer und F. Strich. Paul Haupt Verlag, Bern-Leipzig 1935.

Daß eine Gedichtsammlung in ihrer Anordnung nicht zufällig ist, sondern unter ästhetischen Gesichtspunkten vorgenommen wird, also daß sich darin eine Formgesetzlichkeit auswirkt, nicht anders etwa als in der Ordnung der Sätze einer Symphonie, ist neuerdings mehrfach bemerkt worden. Hier wird es zum Gegenstand einer grundsätzlichen und aufschlußreichen Untersuchung gemacht, die sich erst später auf die Gedichtsammlungen Goethes und Tiecks spezialisiert.

Mit großer Belesenheit werden zunächst die Äußerungen bedeutender Lyriker zusammengestellt, die sich über das Thema der Anordnung ihrer Gedichte ausgesprochen haben, wobei die Verfasserin mit Recht betont, daß sicherlich nicht alles aus klarem Bewußtsein heraus zu erklären ist, daß aber auch unbewußte Faktoren formbildend wirken können. Unter diesem Gesichtspunkt werden dann in historischem Überblick die Gedichtsammlungen von der Renaissance an bis zur klassisch-romantischen Periode untersucht, wobei neben stofflichen Kategorien auch formale Kate-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0294
gefördert durch die DFG

gorien als wesentlich hervortreten. Besonders wird gezeigt, daß sich die Eigenart der „klassischen" Formgebung von der „romantischen" auch in der Anordnung der Gedichte durchaus stilgemäß offenbart. Unter diesem Gesichtspunkt werden Goethes und Tiecks Gedichtsammlungen als typische, ja als polare Gegensätze genauer untersucht.

Bei Goethe wird nicht etwa bloß die Anordnung der Ausgabe „letzter Hand" zugrunde gelegt; die Untersuchung gewinnt gerade dadurch Relief, daß auch alle früheren Sammlungen, in denen Goethe seine Gedichte zusammengestellt hat, vergleichend herangezogen wurden. Feinsinnig wird dem sich wandelnden Stilgefühl nachgespürt, das sich in den verschiedenen Lebensaltern auch in der Zusammenstellung der Gedichte offenbart. Im ganzen aber ergibt sich, daß — wie die einzelnen Gedichte Goethes „helle, bestimmte, klare Formgebilde" sind — diese Charakteristik auch auf die Gedichtsammlungen im großen zu übertragen ist, obschon romantische Einflüsse gelegentlich hineingespielt haben. — Bei Tieck, der als Typus romantischer Dichtung und Gedichtzusammenordnung herausgegriffen wird, haben ebenfalls Wandlungen stattgefunden. Die Verfasserin findet in der Sammlung von 1821/23 die beste Prägung der romantischen Art, die nach „musikalischen" Prinzipien komponiert, und in der, nach einem Worte Diltheys, die „Darstellung des Gefühlszusammenhangs in einem Fluß der Bewegung durch alle Teile einheitlich hindurchgeht".

Ein — allerdings dem Thema entsprechend kurzer — Ausblick wird auf die Gedichtsammlungen des 19. Jahrhunderts geworfen, wo ebenfalls interessante Formprobleme besonderer Art bestehen. Mit Recht wird auf George verwiesen, in dessen Sammlungen ein bewußter Stilwille sich offenbart, über den Max Dessoir kürzlich in dieser Zeitschrift gesprochen hat.

Die besonderen Verhältnisse, die bei Sammlungen geistlicher Gedichte, Totenopfern, Zeitgedichten, Reisegedichten usw. vorliegen, werden in einem eigenen Kapitel erörtert. Ebenso wird der „Zyklus" auf seine besondere Formgesetzlichkeit hin geprüft. Den Abschluß bildet eine Betrachtung über die Herausgabe von Gedichten, wo mit Recht hervorgehoben wird, daß die Einordnung in die Ganzheit einer Sammlung oft den Stilcharakter erst klar hervortreten läßt.

Alles in allem: ein interessantes Problem mit feinem Verständnis behandelt! Gewiß bleibt manches problematisch, was aber diesem Gegenstand gegenüber, der rational nie ganz zu fassen ist, unvermeidlich ist. Ja, es ist gerade ein besonderer Reiz des Buches, daß die Verfasserin mit weiblicher Einfühlungsfähigkeit an Probleme herantritt, deren Lösung nicht restlos zu „beweisen" ist, die aber doch überzeugen kann.

Berlin-Halensee. Richard Müller-Freienfels.

Robert Petsch: Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle 1934, Niemeyer. XIV, 346 S. RM 11.—, geb. RM 13.—. (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe 20.)

„Dies Buch stellt den ersten Versuch dar, die Grundlagen, die eigenen Ziele und die Lebensvorgänge der Erzählkunst in ihrer Gesamtheit, in ihren inneren Beziehungen und in ihrer Verflechtung mit der Dichtung überhaupt zu erklären" und weiter: „wir versuchen hier, einerseits das epische Erleben, Schauen und Gestalten in seiner Besonderheit schärfer zu erfassen und gegen das Dichterische im allgemeinen abzugrenzen: auf der anderen Seite wollen wir möglichst viele Formen und Gestaltungsweisen des Epischen in unsere Betrachtung einbeziehen, jede auf ihre eigenen Wurzeln (und Vorformen) prüfen und sie alle unter den Gesichtspunkten des epischen Gestaltungswillens zu einer belebten ‚Vieleinheit' zusammenfassen". So kennzeich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0295
gefördert durch die DFG

net Petsch selbst die Ziele seines Buches und es wäre nicht möglich, dieselben besser oder vollständiger zu umschreiben, als der Verfasser es mit diesen Sätzen tut. Bei aller Vielfalt der Betrachtungsweisen sowie der behandelten Charakterzüge der Erzählkunst ist Petsch an systematischer „Vollständigkeit" der möglichen Gesichtspunkte nicht gelegen. Es wird vielmehr gerade ein Haupterfolg dieses ungeheuer reichen Buches werden, durch seine zahllosen feinen Beobachtungen an Werken der Erzählkunst anzuregen zu immer weiteren ähnlichen Beobachtungen; denn „erschöpfen" läßt sich die Lebenserscheinung einer Kunstgattung mit Maßstäben des Verstandes überhaupt nicht, kann doch jedes einzelne neue Kunstwerk wieder neue Wesenszüge offenbaren.

Dieses Bewußtsein macht zugleich die Problematik deutlich, die Petschs Buch mit allen gleichartigen Versuchen notwendig teilt: immer gilt es, lebendigen Kunstorganismen verstandesmäßig Gesichtspunkte ihres Aufbaus abzulauschen, obwohl der Sinn des Lebendigen sich gegen jedes derartige Zergliedern sträuben muß. Und scheinen diese Schwierigkeiten bei der Betrachtung der Werke eines einzelnen Dichters am Ende noch überwindbar, da man vielleicht glauben kann, ihnen durch denkbar eingehendstes Beschreiben des abgeschlossen vorliegenden Gesamtwerks in allen seinen Zügen beizukommen, so wachsen sie schier unübersehbar an, sobald sich die Forschungsrichtung auf eine ganze Dichtungsgattung kehrt. Denn da muß einerseits die Taktik der Beschreibung an der grenzenlosen Masse des vorhandenen und ständig sich vermehrenden Materials versagen, während andrerseits die Ableitung einzelner Grundsätze aus einer beschränkten Zahl von Beispielen — die einzige Möglichkeit des Vorgehens — notwendig im Bereich persönlicher Willkür verbleibt, vor allem aber sich dem Verdacht aussetzt, irgendwie in rationalistischem Sinn „Regeln" des Dichtens, wenn nicht gar Regeln zum Dichten aufstellen zu wollen. Hiermit sind die Schwierigkeiten und Gefahren solcher Betrachtungsweise freilich mit Absicht besonders schwarz gezeichnet; ganz gewiß wird es aber dem genialen Analytiker gelingen, ihrer Herr zu werden, den Kunstwerken Maßstäbe abzugewinnen, ohne damit dem Leben dieser Kunstwerke nahezutreten. Bedenkt man, daß jeder Dichter in Tempo und Rhythmus, in Klangfarbe und Wortwahl, in Wortstellung und Tonfall und vielen anderen Eigentümlichkeiten im Grunde unvergleichbar eigenartig ist, daß jeder einzelne dichtet, unbekümmert um andere Dichter neben oder vor ihm, wie nur gerade er dichten muß, so leuchtet es ein, daß mit genialer Analyse aber auch geniale Zusammenschau verbunden sein muß, soll die Betrachtung aus lauter Einzelfeststellungen Gesichtspunkte finden, deren allgemeine Geltung überzeugt und deren Summe zugleich auch die Gesamtheit des Gegenstandes trotz aller sachlich unvermeidbaren Einschränkungen irgendwie „erschöpft".

Diese ideale Forderung, wie sie für derartige Untersuchungen hier angedeutet wurde, sehen wir in Petschs Buch über „Wesen und Formen der Erzählkunst" in bewunderungswürdiger Weise erfüllt. Petsch hat es verstanden, in scharfer Beleuchtung von Einzelbeobachtungen, wie er sie aus einer sehr umfassenden Kenntnis erzählender Kunstwerke meisterlich auswählt, für das Wesen der Erzählkunst typische stilistische Erscheinungen herauszuarbeiten und damit zugleich auch noch eine Schicht tiefer zu graben: „das einheitliche Ziel des Verfassers ... war, zu zeigen: wie mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit, wenn auch unter vielen Hemmungen und Brüchen, sich in der dichterischen Erzählung immer eine bestimmte menschliche Geisteshaltung, nämlich die epische, zu entfalten, zu läutern und zu vollenden sucht". Angesichts dieser vielen und hohen Vorzüge des Buches bedauert es der Referent außerordentlich, in der Berichterstattung kaum mehr als den Aufbau der Darstellung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0296
gefördert durch die DFG

aufzeigen zu können; aber auch damit wird er schon einen Eindruck vermitteln von dem unvergleichlichen Reichtum dieses bedeutenden Buches.

Petsch unterscheidet V o r formen der Erzählkunst: epische Äußerungsformen, in denen der praktische Zweck der Rede herrscht, U r formen, d. h. Gestaltungen der Rede, in denen der praktische Zweck schon hinter der Freude am Erzählen zurücktritt, und schließlich V o l l formen, die eigentliche Dichtung, die der reinen Freude am erzählenden Gestalten entsprungen sind. Ehe sich die dichterischen Vollformen entwickeln, gibt es doch schon Erzählformen genug, die durchaus literarisch wertvoll sind. Teils neigen sie mehr nach der unterhaltenden, abenteuerlichen Seite (Abenteuer, Mythen, Sagen, Schwänke, Lügenanekdoten, Jägerlatein, Seemannsgarn u. a.), teils mehr nach der hintergründigen, wertenden (Mythus im engeren Sinn, Heldensagen, religiöse Legenden und Antilegenden). Als ursprüngliche Vollform der Erzählkunst, als Urform der erzählenden Kunstdichtung wird das Volksmärchen erkannt, das eine „kluge Verwebung des Abenteuerlichen mit dem Sinnvollen" bietet. Dann umschreibt der Verfasser das Wesen des Epischen: „episch ist die geistige Auffassung und die wortkünstlerische Darstellung eines spannenden Vorgangs im Lichte seiner menschlichen Bedeutung und unter der Form des ästhetisch wirksamen Berichts" und hat damit eine bei aller Kürze erschöpfende Definition gefunden. Weiter kennzeichnet er die epische Haltung und den Vorgang als Gegenstand der Erzählkunst. Ein Hauptabschnitt ist dann dem Aufbau der epischen Dichtung gewidmet, wo die Rolle des Erzählers und konstitutive Einzelheiten wie Rahmenerzählung, Motive und ihre Verflechtung, der Aufbau der Handlung selbst, Zeit und Raum in der Erzählung, die epischen Figuren und ihre Umwelt (Stadt — Land, Familie usw.) behandelt werden. Dann wendet sich Petsch den Darbietungsformen der Erzählkunst zu, und zwar einerseits den epischen Grundformen wie Bericht, Beschreibung, Vergleich, Betrachtung, Bild, Szene, Gespräch, briefliches Gespräch, anderseits der epischen Sprache und schließlich dem Verhältnis von Vers und Prosa. Diese zahllosen sprachlichen Beobachtungen führen so recht ins innerste Wesen der Erzählkunst, handelt es sich hier doch um alle jene feinsten stilistischen Mittel, durch welche in der Hauptsache die „Einstimmung" des Lesers in die Seele des Dichtwerks erfolgt. Was Zeitmaß und Wärmegrad der Erzählung bedeuten, was Lang-, was Kurzsätze, was der Wechsel von direkter und indirekter Rede, von Gegenwarts- und Vergangenheitsform der Sprache auszudrücken vermögen, wie Unter- und Nebentöne durch sprachliche Mittel entstehen, wodurch der Sprachstil entfernt oder gegenstandsnah, knapp oder breit, ruhig oder bewegt wirkt und vieles Ähnliche wird hier mit feinstem Einfühlungsvermögen aufgezeigt. Bei dieser Gelegenheit versäumt es der Verfasser auch nicht, auf den grundsätzlichen Unterschied höherer (rhetorischer) Zwecksprache (etwa des Gelehrten, Geistlichen, Richters, des politischen Redners) und dichterischer Sprache hinzuweisen. In die Mitte der Betrachtung auch epischer Kunst rückt aber die Sprache mit der Erkenntnis, „daß die poetische Sprache nicht etwa zur dichterischen Schau h i n z u kommt, um sie nach außen zu vermitteln, sondern daß die innere Gestaltung und die sprachliche Neuschöpfung des Gegenstandes auf das innigste miteinander verwoben, daß sie dem Wesen nach eins sind". Zum Schluß gibt Petsch noch eine Übersicht über die Einzelformen der Erzählkunst. Kurzformen wie Heldenlied, Ballade, Anekdote, Schwank führen zur eigentlichen Novelle mit ihren „Sproßformen" wie „Geschichte", Kunstmärchen, Fabel; der Novelle schließen sich die Langformen wie Epos, Sage und Roman (Entwicklungs-, Problem- und Ereignisroman) an. Die Novelle nimmt die Mittelstellung ein und gilt als die Kunstform der Erzählung *κατ' ἐξοχήν*. Alle diese Erzählformen werden in ihrer typi-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0297
gefördert durch die
DFG

schen Wesensgestalt, aber auch in ihren verschiedenen Entwicklungsmöglichkeiten behandelt.

So ist ein Buch entstanden, das dem Leser auf jeder Seite tiefe Einblicke in Wesen und Formen der Erzählkunst vermittelt. Dadurch aber, daß die grundsätzlichen Erörterungen stets durch treffend ausgewählte Beispiele aus den Werken namhafter Erzähler unterstützt werden, ist es zugleich unmittelbar auch eine vorzügliche Einführung in die Kunst dieser besonderen Erzähler. Und da ein Register die Namen der zu Beispielen herangezogenen Dichter verzeichnet, wird auch derjenige bei dem Buch auf seine Rechnung kommen, der, ohne sich im Augenblick über Grundfragen der Erzählkunst unterrichten zu wollen, sich an stilistischen Feinheiten einzelner Erzähler erfreuen will. Ob der Leser aber nach grundsätzlichen Klarstellungen sucht oder sich an Einzelergebnissen genügen läßt, immer wird Petschs Buch ihm helfen, die Kunst des Erzählers besser würdigen und stärker und reiner genießen zu lernen.

Greifswald. Kurt Gassen.

Rudolf Sühnel: Die Götter Griechenlands und die deutsche Klassik. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg 1935.

Ein großes Kulturerlebnis in seiner Spiegelung in mehreren, immer noch über die Zeiten strahlenden Geistern zu verfolgen, zumal wenn diese Geister unter einem gemeinsamen epochalen Zeichen stehen, wird immer fesselnd sein, weil feine Varianten menschlicher Seelenhaltung dabei unmittelbar greifbar werden.

In dem Werkchen Sühnels, das der Weite des Themas gegenüber natürlich nur Hauptakzente bieten kann, handelt es sich um das Erlebnis des Griechentums von seiten Winkelmanns, Herders, Goethes, Schillers und Hölderlins. Die Momente, die sich von der seelischen Strukturverschiedenheit der Erlebenden her ergeben, sind in Kürze sicher und gut gesehen. So, wenn auf Winkelmanns, des Programmatikers, Deutung der griechischen Schönheit als der Manifestation transzendenter, mythischer, idealer Schönheit hingewiesen wird und wenn demgegenüber die zunächst historisch fundierte Relativierung der griechischen Kunst bei Herder aufgezeigt wird. So, wenn weiter geschildert wird, daß dann doch auch Herder nach geistiger Krise das Griechentum im Sinne des unbedingt Normativen sehen lernt, und die Antinomie, die er derart durchlebt hat, durch seine große Geschichtsphilosophie löst. Auch der Weg, den Goethe und Schiller in ihrem Erlebnis griechischer Kunst und griechischer Religiosität durchlaufen, wird in freier und großzügiger Führung verfolgt mit klarer Bezugnahme auf die philosophischen Fundamente. Am längsten verweilt der Verfasser beim Griechentum Hölderlins. Hier stellt Sühnel den bisher betrachteten Klassikern das Wesensgefüge eines Menschen gegenüber, den nicht primär Bildungsmomente der griechischen Kultur in die Arme treiben, sondern der als religiöser Typus einfach die nur allzuspäte und doch auch wieder vorläuferische Wiederholung griechischen Seelentums bildet. Hölderlin erlebt seine Naturgottheiten als ihn umwebende Realitäten in einer prophetischen und einsamen Berauschtheit, und Hellas in seiner gewesenen Tatsächlichkeit bietet ihm den Trost, daß die Form seines eigensten Wissens um die Götter schon einmal historisch zutage trat.

Wir wiederholen: es handelt sich um durchweg gut gezeichnete Querschnitte, die durch oft glücklich eingefügte Gegenüberstellungen noch hervorgehoben werden. Im besonderen sei auf den Ansatz zu einer Typologie des religiösen Erlebnisses hingewiesen, mit dem der Hölderlin-Abschnitt schließt.

Berlin. Katharina Kanthack-Heufelder.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0298
gefördert durch die DFG

Ronald Peacock: Das Leitmotiv bei Thomas Mann. In Sprache und Dichtung, Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Bern 1934.

Es ist das besondere Geheimnis der Epik Thomas Manns, auf dem immer vorhandenen Hintergrund tiefster Gedanklichkeit, einem Hintergrund, dem gegenüber das Realgeschehen zum Symbol wird, die mannigfachsten Formen der Darstellung dieses Geschehens spielen zu lassen. In der Fassung des Augenblicks, der Zerwühlung von sich dehnenden Gefühlslagen, dem getragenen Bericht der Erlebnisse gleitet diese Darstellung hin über dem Grunde, um sich ihm gelegentlich in der Meditation unmittelbar anzuschmiegen. Es ist außerordentlich gewagt, Gesetze eines Stils zu finden, der seinen letzten Inhalt in derartig wechselnder Diaphanie erleben läßt.

Auch die vorliegende Behandlung des Leitmotivs bei Mann steht unter dem Zeichen solcher Schwierigkeiten. Daß das Thema in Angriff genommen wurde, muß dennoch begrüßt werden, zumal der Verfasser auf die geringe Berücksichtigung hinweist, die die Mannsche Leitmotivtechnik bisher gefunden hat, so bei Havenstein, Pache, Peter und Jacob.

Wenn sich nun aber in der Schrift Peacocks Ansätze zu einer Kategorienlehre des behandelten Phänomens finden — zunächst wird aus den frühen Novellen der Begriff eines gefühlsinterpretierenden Leitmotivs, aus den „Buddenbrooks" der eines physiognomisch-charakterisierenden herausgearbeitet — so sieht doch der Verfasser die Unmöglichkeit strenger begrifflich-systematischer Scheidungen hier sehr bald selbst ein (vgl. S. 30) und behandelt daher die Leitmotivtechnik Thomas Manns im einfachen Verfolg der Genese dieses Schrifttums. Er zeigt, daß das Leitmotiv, in ähnlicher Weise in den „Buddenbrooks" schon anklingend, im „Tristan" in den Dienst eines kontrapunktisch durchgeführten Symbolismus tritt, daß es dann im „Tonio Kröger", dem in dieser Hinsicht eine Ausnahmestellung eingeräumt wird, vorwiegend als Gefühls- und Stimmungsträger dient, während die mit den „Buddenbrooks" beginnende Linie über „Königliche Hoheit" hinweg beim „Zauberer" endet, wo sich eine solche Technik im breitesten Rahmen bewähren muß. Naheliegende Beziehungen zur Musik werden gestreift.

Erschöpfendes zu dem Thema könnte natürlich nur eine Schrift größeren Formats geben. Man möchte sich im Verfolg der vorliegenden Untersuchungen vielleicht hauptsächlich ein näheres Eingehen auf den Humor Thomas Manns und seinen Reflex im Leitmotiv wünschen. Der Verfasser erwähnt nur als Spielart das „ironische Leitmotiv" und zwar in einem Sinne, der unserer Meinung nach der Bedeutung Manns nach dieser Seite hin nicht gerecht wird. Allerdings muß ja jede Wertung hier unabgeschlossen bleiben, da nur ein gewisser Schriftenkreis berücksichtigt werden konnte. Was aber heute schon von der Trilogie „Joseph und seine Brüder" greifbar ist, zeigt so einzigartige, köstliche und überraschende Züge der Leitmotivtechnik auf und das gerade im Dienste eines besinnlich-funkelnden unvergleichlichen Humors, daß sich von diesem grandios-spöttischen Legendenspiel her eine ganze Welt von neuen Formproblemen ergibt.

Berlin. Katharina Kanthack-Heufelder.

Luigi Tonelli: Dante e la poesia dell'ineffabile. Florenz, Barbera, 1934.

Diese außerordentlich sicher und fein durchgliederte Abhandlung (denn mehr als ein „saggio", wie sie der Verf. in der Schlußzeile bescheiden nennt, ist sie ja doch schon!) ist ein wahres Musterstück jener den romanischen Völkern eigentümlichen Interpretationskunst, die den inhaltlichen wie den formalen Gehalten der Dichtung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0299
gefördert durch die DFG

in gleichem Maße gerecht zu werden weiß und dazu noch durch die außerordentliche Geschmeidigkeit und Biegsamkeit der Gedankenführung selbst ein logisch-ästhetisches Vergnügen vermittelt. Daß man dabei das Gefühl des allzu Durchdisponierten, einer gewissen Selbstzweckhaftigkeit im Unterscheiden und Bestimmen, kurz: eines gewissen interpretatorischen „l'art pour l'art" zuweilen nicht ganz unterdrücken kann, mag zugestanden werden, und es finden sich in dem Tonelli'schen Buche wohl auch manche Stellen, die auf eine gewisse Geringerbewertung der geschichtlichen Entwicklungsmomente gegenüber der reinen seinshaften Wesensschau deuten möchten. Aber im ganzen überwiegt doch der Eindruck des außerordentlichen interpretatorischen Könnens als solchen, und die Befürchtung, daß dabei etwa die Fragestellungen geschichtlicher Art zu kurz kommen könnten, wird zerstreut durch die aufmerksame Behandlung der historischen Fragen im Rahmen der Abhandlung selbst, nicht zuletzt aber durch den Ausblick auf die uns schon bekannten anderen Werke des vielbewährten Autors, der ja — ganz abgesehen von jenen seiner Arbeiten, die sich, wie die Untersuchungen über die Liebesanschauungen der Renaissancedichtung und über „den deutschen Geist von Lessing bis Nietzsche" in ihrem Arbeitsprinzip mehr der vorliegenden Schrift selbst nähern — in seinem Buch über das italienische Theater ebensoviel kulturgeschichtliches Gesamtverständnis bezeigt hat, wie in seinen Büchern über Manzoni, Petrarca und Tasso eine hohe Kunst geistesgeschichtlich-biographischer Persönlichkeitserschließung.

Das „Ineffabile", von dessen dichterischer Verwirklichung durch Dante in dieser Abhandlung die Rede ist, mit einem Worte unserer Alltagssprache vollgültig zu umschreiben, dürfte nicht ganz leicht sein: das „Unbeschreibliche" im letzten Faustchorus wird immerhin dem Sinne eines mittellateinischen Terminus noch am nächsten kommen, den man im übrigen wohl am besten durch die Wendung „mit gewöhnlichen Worten nicht erfaßbar" umschreibt. Denn darum geht es ja dem begeisterten Danteinterpreten wohl wirklich vor allem: praktisch zu erweisen, daß etwas, was die gewöhnliche Sprache nicht zu erreichen vermag, der schöpferischen Macht des Dichtergeistes dennoch zu erfassen möglich ist. Bedeutende Literarhistoriker aus einer Zeit, die im universalistischen Denken des Mittelalters doch vor allem etwas Archaisches, unwiederbringlich Vorgestriges sehen zu müssen glaubte, haben diese Möglichkeit skeptisch beurteilt und demgemäß dem ganz auf das Ineffabile eingestellten Paradies-Canto der göttlichen Komödie das Wesen des reinen Kunstwerks abgestritten. Hiezu den Gegenbeweis zu liefern, ist Tonellis interpretatorischer Kunst durchaus gelungen: bloß in den Versen über die göttliche Person selbst scheinen uns die Ergebnisse abstrakter theologischer Spekulation trotz allem doch nicht völlig zu poetischer Bildhaftigkeit durchklärt.

Die Untersuchung ist, wohl mit gutem Vorbedacht, von vornherein in jener Aufstiegsrichtung angeordnet, die für Dantes Hauptwerk selbst schon auf den ersten Blick so kennzeichnend erscheint: ihr Grundtenor ist der eines historischen und qualitativen Crescendo, das seine Schlußsteigerung in Dante, und bei diesem wieder in den Endpartien des Paradiesgesanges, findet. Zuerst ist von des Dichters Vorläufern die Rede, und das bedeutet im Grunde einen Überblick über einen Großteil der mittelalterlichen Literatur überhaupt, von dem ausgeprägter m y s t i s c h gearteten Denken über die großen Systematiker des dreizehnten Jahrhunderts (deren Zugehörigkeit zur „mystischen" Gedankenlinie unter t h e o l o g i s c h e n Gesichtswinkeln ja freilich n i c h t ohne weiteres bejaht werden könnte), die Hymnographen von der stürmischen Kraft eines Jacopone da Todi, die schwächeren Bearbeiter durchgeführter Überweltvisionen bis zu der stattlichen Reihe jener, die in ihren Dichtungen Interpreten einer tiefen e r o t i s c h e n Ekstatik zu sein versuchten. Bei den bolognesischen und florentini-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0300
gefördert durch die DFG

schen „Stilnovisten“ werden hier in der Tat schon schöne Höhepunkte im dichterischen Ausdruck des Ineffablen aufgezeigt, und es ist von da kein allzu weiter Schritt mehr zu Dantes eigenem Jugendwerk, der „Vita Nuova“, das nun selbst wieder die Hinaufläuterung der Liebe durch eine ganze Anzahl von Vergeistigungsstufen darstellt. Aber auch im „Gastmahl“ und im Werke über die Monarchie weiß Tonellis Deutungskunst Wege zum Ausdruck des Ineffabile glaubhaft zu machen, die das einemal vom Weisheitsstreben ihre Ausgangstriebkraft empfangen, während im Monarchiedialog Dante sich bereits an das göttliche Geheimnis selbst herantastet, freilich noch mit rein denkerischen, nicht mit dichterischen Mitteln. Das wahrhaft dichterische Ringen um den Ausdruck des Ineffabile im höchsten Sinne, d. i. der mystischen Gottesekstatik, bleibt der „Commedia“ selbst vorbehalten, und auch hier beschreitet der Dichter den Weg zum schlechthin „Unsagbaren“ nur stufenweise und mit ehrfürchtigem Zögern: denn wenigstens an der Führerhand dieses seines wegkundig-zielsicheren Interpreten wird uns die Steigerung vom bloß „Wunderbaren“, aber noch voll Vorstellbaren, der „Hölle“ über das Übermenschlich-Unintelligible, aber doch noch nicht Volltranszendente, des Fegfeuer-Canticos zu dem recht eigentlich ineffablen Wesen der paradiesischen Welt zu einem überzeugenden subjektiven Erlebnis, das freilich angesichts der Aufstiegsgrundhaltung des ganzen Dichtwerkes selbst auch sehr viel objektive Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Daß Tonelli in der Ausdeutung der dichterischen Mittel, mit denen Dante nun im Paradiesgesang selbst über Natur und Wirklichkeit hinauszugelangen, mit denen er das Ineffable an Vorgängen, Handlungen, Personen zu gestalten, die Vergegenwärtigung paradiesischer Lichtvisionen, Klänge, Bewegungen zu vollziehen vermochte, erst recht den vollen Glanz seiner interpretatorischen Kunst offenbart, bedarf nach dem bisher Gesagten kaum weiterer Ausführung. Niemals fehlt ihm das rechte Wort, die richtige Begriffsdistinktion, und so folgen wir ihm auch bereitwillig in seine abschließende Deutung von Dantes Schilderung des Empireums, bloß zu seinem Urteil über die dichterische Umschreibung der göttlichen Person selbst die schon zu Eingang gemachten Vorbehalte anmeldend. Und wenn wir schon bekennen müssen, hier oft mehr der besonderen Magie einer glänzenden Führungskunst zu gehorchen, als die wegbahnenden Energien unseres Führers gleichsam in die eigene Aktivität mitübernehmen zu können, so dürfen wir um so herzlicher ihm aus eigenstem beipflichten, wenn er nun in den Schlußworten des Buches nochmals das principium individuationis, das für Dantes Genius wohl Vorläufer, aber keine „Quellen“ zulasse, grundsätzlich wie empirisch-historisch betont und seine schöne Arbeit in die Erkenntnis ausklingen läßt, daß der Dichter der „Commedia“ mit dem im Paradiesgesange erreichten Ausdruck des „Ineffabile“ in der Tat einen der beherrschenden spezifisch mittelalterlichen Geistesantriebe zur Krönung und vollen Verwirklichung geführt hat.

Seiner praktischen Beweisführung für die Möglichkeit dieser Verwirklichung schickt Tonelli eine Reihe allgemeiner Betrachtungen voraus, die, wenn sie auch nicht ganz als vollwichtige deduktive Ergänzung jener induktiven Bemühungen gelten können, doch den Begriff des Ineffabile in hohem Maße klären helfen: wir erkennen es als Inbegriff einer „m y s t i s c h e n Ekstase“, die zu der „ä s t h e t i s c h e n Ekstatik“ des dichterischen Schaffensvorgangs, wenn sie auch mit dieser nicht verwechselt werden darf, doch in einem natürlichen Schwesterverhältnis steht. Und die ästhetische Ekstatik wiederum erkennen wir als ein wesentliches Teilstück jener „ästhetischen P e r s ö n l i c h k e i t“, die unter den verschiedenen von Tonelli anerkannten Formen der Persönlichkeit im allgemeinen für das Zustandekommen des Kunstwerks die wesentlichste ist. Das Kunstwerk aber bedeutet für den italienischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0301
gefördert durch die DFG

Denker nichts weniger als den totalen Ausdruck einer Gesamtpersönlichkeit, wie er denn auch aus dieser Totalität seines Persönlichkeitsgefühls heraus den spezifisch „geistigen" Anteil am künstlerischen Schaffen namentlich Benedetto Croce gegenüber mit Nachdruck verficht.

München. Franz Arens.

Elisabeth Darge: Lebensbejahung in der deutschen Dichtung um 1900. Breslau, Maruschke & Berendt, 1934. 273 S. RM. 7.50. (Deutschkundl. Arb. Veröffentl. aus dem Dtsch. Inst. der Univ. Breslau. A. Allgemeine Reihe 1.)

Mit diesem bereits 1931 geschriebenen Buch von Elisabeth Darge liegt, um das zunächst vorauszuschicken, eine ganz ungewöhnliche literarhistorische Leistung vor. Ebenso erstaunlich wie die Stoffbeherrschung, die sich in gleicher Gründlichkeit auf die dichterischen Bucherscheinungen wie auf die literarischen Zeitschriften, Briefwechsel, Übersetzungen, Neuausgaben älterer Literaturdenkmale und das ganze ästhetisch-kritisch-biographische Schrifttum der Zeit erstreckt, ist auch die Kunst der Darstellung, die all die unzähligen Einzelbeobachtungen so geschickt verwertet, daß die großen Gesichtspunkte nie verloren gehen und man das Buch bis zum Ende mit unverminderter Spannung liest. Mit feinstem Einfühlungs- und Unterscheidungsvermögen leuchtet die Verfasserin in die verwickelten, sich mannigfach überschneidenden Verhältnisse deutscher Dichtung um 1900 hinein und es gelingt ihr, die von ihr verfochtene These in höchstem Maße überzeugend vorzutragen. Ich zögere nicht, Darges Schrift als eine der wertvollsten literarhistorischen Leistungen der letzten Jahre zu bezeichnen.

Es handelt sich in diesem Buche darum, einer Dichtergruppe, deren Hauptleistungen zwischen 1890 und 1910 liegen, auf dem Wege vom Naturalismus zum Expressionismus ihren literarhistorischen Platz anzuweisen. Die Dichter dieser Gruppe, also vor allem Liliencron, Dehmel, die Brüder Hart, Bierbaum, Hartleben, Henckel, Dauthendey, Schlaf, wurden teils dem Impressionismus, teils der Neuromantik, ja teils sogar dem Naturalismus zugezählt, ohne daß eine dieser Zuweisungen wirklich befriedigen konnte. Indem die Verfasserin sie unter dem Begriff der Lebensbejahung zusammenfaßt, bestimmt sie ihren historischen Ort zwischen Naturalismus und Neuromantik. Gemeinsam ist der Lebensbejahung, wie wir die Bewegung kurz nennen wollen, mit der Neuromantik nur der Gegensatz zum Naturalismus; im übrigen unterscheidet sie sich von ihr in jeder Weise. In zwölf stofflich umgrenzten Abschnitten wird dieses doppelte Gegensatzverhältnis an vielen Einzelfragen aufgezeigt. „Ein Unterstrom gesunden Gefühls, natürlicher Empfindung, lebensfreudiger Tapferkeit fließt unter der vom rein literarischen Standpunkt aus interessanteren und sichtbareren Zeitströmung der in die Décadence einmündenden Neuromantik": eben die Bewegung der Lebensbejahung. Indem die Verfasserin in Gesinnung und Werk der behandelten Dichter, die im allgemeinen in Bausch und Bogen irrigerweise mit als Décadence verurteilt werden, die durchaus positive Haltung herausarbeitet, bringt sie das weltanschaulich-ethische Ziel ihres Buches in lebendige Beziehung zur Gegenwart, zur gegenwärtigen Jugend.

Schon die Stellung zum „Leben" sondert die Dichter der Lebensbejahung von den Neuromantikern ab: diese schauen zu, jene erleben mit; wo die Neuromantiker „leben", ist es vielmehr „Sehnsucht nach Leben". Der Naturalismus baute seine Weltanschauung auf der mechanisch-materialistischen Naturwissenschaft auf; „die allgemeine Kulturbewegung, in der die Dichtung der Lebensbejahung geht", ist Be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0302
gefördert durch die DFG

kämpfung dieser Art Naturwissenschaft (Bölsche, Francé). Es entsteht ein neuer Naturbegriff des Schöpferischen, die Entwicklungslehre wird positiv gewendet, Nietzsche gibt dem Lebensbegriff neuen Glanz. Das ist die Stellung auch der Lebensbejaher, deren weltanschauliche Entwicklung von Haeckel über Nietzsche zu Goethe geht. Denn auch bei Nietzsche blieben sie nicht stehen; sie folgten ihm anfangs, wandten sich dann aber gegen ihn. Teils bekämpften sie das zu Denkerische in ihm, teils sahen sie in ihm den Romantiker (Begriff des Übermenschen). Die Lebensbejaher setzten dem Übermenschen den Menschen entgegen, entwuchsen Nietzsches Führung, kamen zu Goethe. „Mehr Goethe!“: das war ihr Ruf. Goethe bedeutete den Lebensbejahern das Ideal als Mensch. Allerdings hatte ihnen im wesentlichen nur der junge, der Sturm-und-Drang-Goethe etwas zu sagen, und auch der nur ganz untragisch gesehen, seine Erotik, sein „Heidentum“, seine „Harmonie“.

Die Weltanschauung der Lebensbejahung fußte allerdings teilweise im Naturalismus und war jedenfalls insoweit mit ihm eines Sinnes, als man Front machen wollte gegen eine epigonenhafte, schwächliche und innerlich leere Konvention in Denken und Dichten. Aber der Naturalismus entpuppte sich dabei als eine Aufklärung, ein Rationalismus — man denke nur an sein materialistisches Programm, ja Rezept des Dichtens —, und das mußte die Lebensbejahung ebenso bekämpfen wie jene frühere Konvention. Der Gegensatz gegen die epigonenhafte Konvention stellt die Lebensbejahung neben den Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts; und wie aus diesem einerseits die Romantik, andrerseits die Klassik entstand, so läuft von der Lebensbejahung die Entwicklung einerseits zur Neuromantik, andrerseits zu einer neuen Klassik. Die Lebensbejahung selbst kann man kennzeichnen als einen „Sturm und Drang, der sich zur Klassik klären möchte“. Und wenngleich es meist bei dieser Absicht geblieben ist, so hat die Bewegung jedenfalls e i n e Aufgabe klassischen Geistes klar erfaßt, nämlich das Bewußtsein von der Kulturaufgabe des Dichters, das sie gleichzeitig zu Gegnern des l'art pour l'art-Standpunktes machte. Hierin liegt zum entscheidenden Teil die beispielhafte Bedeutung, die der Lebensbejahung für die unmittelbare Gegenwart zukommt. Diese wirklichkeitskräftige, kulturbewußte Haltung brachte die Lebensbejahung naturgemäß in verstärktem Maße in Gegensatz zu den dekadenten Entwicklungsstadien, wie sie sowohl der Naturalismus wie die Neuromantik zeitigten; denn jede Décadence mußte dem Lebensbejaher denkbar wesensfremd sein.

Meist war den Vertretern der Lebensbejahung, wie schon berührt, ihre betonte Sonderhaltung nicht von vornherein klar, sie haben vielmehr manche Entwicklung durchgemacht; auch war solches Bewußtsein bei den einzelnen Vertretern in sehr verschiedenem Grade ausgebildet: am meisten bei Dehmel, fast gar nicht bei Liliencron. Wie sich die Stellung der Lebensbejaher zu Nietzsche änderte, so beispielsweise auch die zu Zola: der Naturalist Zola beeinflußte sie, solange sie mit dem Naturalismus dessen „Wahrheits“begriff huldigten; sobald sie aber gegen diese „Wahrheits“forderung ihre „Lebens“forderung ausspielten, entdeckten sie auch in Zola die lebensbejahenden Züge. Sie wandten sich vom materialistischen Sozialismus dem Individualismus zu, der Mitleidsmoral des Naturalismus setzten sie eine neue Glücksmoral, dem Pessimismus, wie er notwendige Folge des Naturalismus und nicht minder der Neuromantik war, einen Lebensoptimismus entgegen. Der Kampf der Lebensbejahung galt ja gleicherweise der Neuromantik wie dem Naturalismus. Zwar fußten Lebensbejahung wie Neuromantik beide in der Gegnerschaft zum Naturalismus und versandeten auch beide in der allgemeinen bürgerlichen Décadence vor dem Weltkrieg, sonst aber sind sie ihrem Wesen nach völlig gegensätzlich. Und zwar ist die Abkehr der Lebensbejahung von der Neuromantik ebenso wie vom Naturalismus

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0303
gefördert durch die DFG

nicht so sehr künstlerisch als vielmehr weltanschaulich-ethisch begründet. Ihr Wesen ist getragen von aufbauendem Lebensgefühl — das der Neuromantik von zersetzender Lebensbetrachtung, und wo hier nur der Kopf reflektiert, spricht dort das Herz. Bezeichnend z. B. ist beider Richtungen Wertung des Gegensatzes von Künstler und Philister: die Neuromantik wertet den Philister positiv, den Künstler, der bei ihr lebensunfähig ist und leicht zum Neurotiker wird, negativ, die Lebensbejahung dagegen setzt die Vorzeichen umgekehrt. Sie gelangt von primitiver Naivität, primitivem Wirklichkeitsgefühl durch geistige Reflexion zu einer „zweiten Naivität" und einem neuen, schöpferischen Wirklichkeitsbewußtsein.

So ist die Weltanschauung der Lebensbejahung ein Bekenntnis zu Glück und Freude, sind die Lebensbejaher Propheten des Glücks. Kennzeichnend ihre Stellung zum Alltag. Der Naturalismus suchte den Alltag, weil angeblich nur der Alltag „wahr" sei, die Neuromantik dagegen flieht ihn, lebt in ständiger Sehnsucht nach dem Fest, findet jedoch aus der eigenen Zwiespältigkeit heraus immer nur Alltag. Der Lebensbejaher aber kennt keinen Alltag, ihm wandelt sich oder er wandelt schöpferisch jeden Alltag in Fest. Auch er kennt freilich die Sehnsucht, seine Art von Sehnsucht schließt jedoch die Erfüllbarkeit in sich, während die Sehnsucht des (Neu)Romantikers ewig unerfüllbar bleibt. Wie einen neuen, festlichen Alltag, so verkündigen die Lebensbejaher auch einen neuen Gott. Der ihnen oft gemachte Vorwurf der Religionslosigkeit ist in dieser Form unberechtigt; allerdings vertreten sie eine ungewöhnliche Religiosität. Sie setzen eine Art Pantheismus gegen den Materialismus und wenden sich auch gegen das Christentum, insofern dieses die Natur, das Natürliche bekämpft. Auch finden weder Schuld- noch Erlösungsbegriff noch Mitleidsmoral in ihrer Religiosität Platz. Natur und Leben sind die Forderungen der Lebensbejahung auch hier; es schwebt ihr als Ideal vor, Natur und Göttlichkeit zu verbinden, Christentum und Griechentum zu vereinigen. Der „lachende Christus" und ähnliches sind Symbole dieses Strebens.

In jedem der von der Verfasserin behandelten zwölf Fragenkreise wird es immer von neuem deutlich, wie anders die Lebensbejahung weltanschaulich eingestellt ist als einerseits Naturalismus, andrerseits Neuromantik. Sah der Naturalismus beispielsweise die Gegenwartsgebundenheit des Menschen pessimistisch unter dem Gesichtspunkt ewig unerfüllter Lebenssehnsucht bis zum Tode und erwartete er demgemäß vom Tode erst die Erfüllung, so werten die Vertreter der Lebensbejahung die Gegenwartsgebundenheit durchaus optimistisch, indem ihnen das Leben selbst solche Erfüllung ist. Neigte der Naturalismus, und ähnlich die Neuromantik, aus solchem Lebensgefühl heraus in der Beurteilung etwa von Antike und Renaissance zu hysterisch überhöhten Sehnsuchtsbildern, so sieht die Lebensbejahung in Antike und Renaissance Wesensähnlichkeit mit der eigenen Bewegung und hat ihre kindlich naive Freude an diesen Zeiten gesteigerten Lebens, gesteigerter Natur. Wie schwach ausgebildet das Lebensgefühl, das Wirklichkeitsbewußtsein des Naturalismus war, zeigt auch seine Stellung zur Natur. Er hat gar kein Naturgefühl, wie denn seine literarische Entdeckung ja gerade Großstadt und Großstadtmensch waren. Wo der Naturalismus aber Natur geben wollte, da beschrieb er sie nach den atomistischen Grundsätzen exakter Naturwissenschaft und dieser materialistischen Naturwissenschaft gemäß „seelenlos". Sein literarisches Verdienst war die Vernichtung konventionell-sentimentaler Naturschilderung, aber er wußte nichts Positives an deren Stelle zu setzen. Er machte damit jedoch freie Bahn für das neue Naturempfinden der Lebensbejahung. Die „Seelenlosigkeit" schwindet mit der positiven Wendung der Naturwissenschaft, die Dichter streben in dem Gefühl, Großstadt könne Heimat nur für dekadente Menschen sein, wieder aus der Stadt aufs Land, und während nun die Neu-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0304
gefördert durch die DFG

romantik auch hier von unerfüllter Sehnsucht beherrscht ist, bleiben die Lebensbejaher nicht etwa im Gegensatz von Natur und Kultur befangen, sondern fordern und erleben eine neue Synthese beider. Die Dichter der Lebensbejahung — man denke vor allem an Liliencron — haben in ihrer Dichtung der Natur Ausdruck von lange nicht erlebter Unmittelbarkeit verliehen. An dieser Stelle gibt die Verfasserin auch eine wohlgelungene Rechtfertigung Dauthendeys, der sehr zu Unrecht meist nach seinen neuromantisch-dekadenten Erstlingen beurteilt wird. Den Beschluß der Untersuchung bildet die Kennzeichnung der Stellungnahme zu Eros und Sexus. Der Naturalismus hatte infolge der damals entstehenden Entwicklungslehre die Sexualität für die Literatur entdeckt. Aber die Stellung des Naturalismus zum Liebesproblem mußte aus seinem Pessimismus heraus eine negative sein und es konnte ihm ebensowenig wie dann der Neuromantik die Synthese von Sexus und Eros gelingen. Dagegen ist es für Literatur und Leben das Verdienst der Lebensbejahung, daß sie die „Reaktion des Optimismus sowohl gegen die Konvention, die den Sexus verschweigt, als gegen den Naturalismus ist, der ihn aufdeckt, aber pessimistisch sieht".

Die sachliche Bedeutung von Darges Buch über die Dichter der Lebensbejahung: reinliche Grenzziehung innerhalb einer recht verwickelten Epoche deutscher Dichtung, rechtfertigt ein so weitgehendes Eingehen auf seinen Inhalt. Nur so war ein wenn auch nur ganz ungefährer Eindruck zu vermitteln von dem großen gedanklichen Reichtum, den die Verfasserin in den Dienst ihrer Aufgabe stellt und dessen mühelose Meisterung die Lektüre des Buches zu einem ungewöhnlichen geistigen Genusse macht. Man legt das Buch aus der Hand mit dem dringenden Wunsch, daß die Verfasserin auch einmal der so vielfältigen und zwiespältigen Entwicklung deutscher Dichtung von 1910 bis zur Gegenwart die Kunst ihrer Darstellung widmen möge.

Greifswald. Kurt Gassen.

Joachim Müller: Grillparzers Menschenauffassung. Weimar 1934. Herm. Böhlaus Nachfolger. Literatur und Leben, herausg. von G. Keferstein. Bd. 4/5 (X, 156 S.).

Man spürt in dem, was in den letzten Jahren auf dem Gebiete der deutschen Literaturwissenschaft erschienen ist, eine deutliche Abkehr von einer Forschungsweise, die frühere Jahre beherrschte: von der rein auf den Ideengehalt gerichteten. Es war nicht nur das Bewußtsein, daß ein Dichtwerk damit auf eine Stufe mit einem noch so kleinen theoretischen Aufsatz gestellt wird und eine Wertung nur nach außerkünstlerischen Maßstäben erfolgen kann, was die Wendung bewirkte; es ist eine andere Einstellung zum Kunstwerk da. Das frühere Bild von einem tragenden Ideengehalt und einer poetischen Verkleidung erscheint als falsch; ebenso falsch wie die Annahme, das Werk sei der unmittelbare Abdruck der Weltanschauung seines Schöpfers, was zu den naivsten Rückschlüssen geführt hat. Eine neue Arbeitsweise — die sich natürlich auf Dilthey berufen kann — geht zunächst aus von der eigenen Bündigkeit des Kunstwerks. Die verschiedenartigsten Ansätze sind da: Vietor, G. Müller, Pongs bemühen sich um das Phänomen der literarischen Gattung, Lugowski sucht die „Künstlichkeit" aller Dichtung im „mythischen Analogon" zu packen, Kindermann erörtert in der Einleitung zu „Goethes Menschengestaltung" die Autonomie des Dichterischen. An ihn schließt sich das vorliegende Buch mit seiner Zielsetzung. Der Verf. „interpretiert nicht die ideologischen Hintergründe und die weltanschaulichen Probleme, als deren bloßes Aussagemittel das Drama erschiene", es geht ihm um die Frage, wie sind die Menschen in den Dramen Grillparzers seinsmäßig beschaffen. Dabei betrachtet er nicht nur die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0305
gefördert durch die DFG

Hauptheldеn, sondern alle Gestalten, die im Drama einen eigenen Kräftekern besitzen, während fortbleibt, was nur technischen Gründen sein Dasein verdankt.

In den einzelnen Kapiteln wird nun jedes Drama auf sein Menschentum hin analysiert. Vieles ist da gut gesehen und treffend formuliert (z. B. Sappho, Libussa), anderes überzeugt weniger (Ein treuer Diener). Nicht selten spürt man, wie der Verf. in eine bestimmte Richtung drängt. Er hätte ruhig etwas weitherziger und weitschauender sein können, ohne daß die Berechtigung seiner Fragestellung und die Richtigkeit seiner Hauptergebnisse gelitten hätte. Zu diesen Ergebnissen gehört: man darf und muß von einem einheitlichen Menschentypus in den Dramen sprechen. Grillparzers Mensch sieht sich erwachend aus der Geborgenheit herausgestoßen und mit der Verantwortung der eigenen Lebensführung belastet. Sein immanentes Schicksal, seine seelische Schuld liegt in der Unentschlossenheit. Er weicht vor der Tat aus oder entscheidet sich zu spät, notwendig geht das Leben über ihn hinweg. Der Verf. konstruiert sogar ein Schema für diesen Weg des Menschen, der in der Vernichtung, nicht in der Resignation endet. Der Schluß stellt die Grillparzersche Tragik gegen die Hebbelsche und betont, daß es ein Grillparzersches Drama „in demselben Sinne gibt, wie es ein Schillersches und ein Kleistsches Drama gibt“: als Drama des „metaphysisch und existentiell gespaltenen Menschen“. Damit ist aber der Verf. zu weit gegangen. Nicht mit der These, daß es ein Grillparzersches Drama gibt, sondern daß er die Bestimmung dafür nur mit seinen Ergebnissen auffüllt, d. h. nur von den Gestalten her. Prinzipiell ist zu sagen, daß die Analyse der Gestalten da am fruchtbarsten ist, wo sie in sich geschlossen, autonom und Mittelpunkte des Ganzen sind. Wir haben einsehen gelernt, daß diese Voraussetzung nicht überall zutrifft, haben es sehen gelernt an der Prosadichtung des 16. Jahrhunderts (Lugowski), aber auch an Shakespeare (vgl. die Untersuchungen von Stoll) und werden es noch stärker an der Barockdichtung sehen lernen. Nun schafft gewiß Grillparzer in einer Zeit, zu deren Lebensvoraussetzungen die Vorstellung von autonomen Individuen mit eigenem Kräftekern gehört, was nun auch zu einem anderen Menschenbild in der Dichtung führt. Und gewiß kann der Verf. Grillparzers Menschenauffassung „als Beitrag zum Problem des abendländischen Individualismus“ bezeichnen. Aber er packt doch mit der Beschränkung auf das menschliche Verhalten nur einen Teil des Grillparzerschen Dramas. Gerade in den Gestalten, die er als Ausnahmen zu seinem Schema gelten lassen muß, in den „Geretteten“ wie Rudolf, Leon (warum wird es für Rustan nicht deutlicher zugegeben?) kündet sich schon ein anderes an, was sich bei einer umfassenderen, nicht nur auf das Verhalten der Menschen gerichteten Analyse noch klarer enthüllen würde. Nadler hat das in dem Begriff der barocken Verwurzelung Grillparzers zu bannen gesucht. Der Verf. hatte ein Recht zu seiner engeren Fragestellung, und er hat sehr schöne Ergebnisse erreicht, wie er selber weiß; er sollte sich aber auch dessen bewußt sein, daß er nicht den Gehalt des ganzen Grillparzerschen Dramas erschöpft hat.

Jede Arbeit über Grillparzer findet heute ein erhöhtes Interesse. Eine lebhafte Biedermeierforschung hat eingesetzt, die sich notwendigerweise um die Deutung und Einordnung des großen österreichischen Dramatikers bemüht. Stärkste Anregungen gingen von Bietaks Buch über das Lebensgefühl des Biedermeier aus. Zu den schwächsten Teilen darin gehörten die Besprechungen von Grillparzers Dramen (vgl. Jahresber. f. neuere dt. Liter., Berichtsjahr 1931). Das ist nun durch das vorliegende Buch berichtigt worden, und so sei es auch aus diesem Grunde willkommen geheißen.

Berlin-Nikolassee. Wolfgang Kayser.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0306
gefördert durch die DFG

England und die Antike. Vorträge der Bibliothek Warburg 1930/31, herausgegeben von Fritz Saxl. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1932. XII und 304 S. 30 Tafeln.

Der vorliegende Band der wertvollen Schriftenreihe der Bibliothek Warburg ist als eine besonders glückliche Zusammenstellung zu begrüßen, für die wir außer dem Herausgeber und Direktor der Bibliothek, Professor Saxl, auch seinem Mitarbeiter Professor Emil Wolff zu danken haben. Die verschiedenen Beiträge sind durch die gemeinsame Aufgabe zusammengehalten, den befruchtenden Einfluß der Antike auf das englische Kulturleben zu untersuchen. Sachlich erstrecken sie sich über die Gebiete der Bildung und des Erziehungswesens, der Dichtung, des Theaters, der Malerei und der Philosophie, zeitlich über die gesamte englische Kulturgeschichte vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Zum Ruhm der Sammlung läßt sich sagen, daß sich keine der in ihr vereinigten Arbeiten damit begnügt, einzelne Entlehnungen aufzuweisen, sondern daß sie alle sich dem großen Geist der Warburgschen Forschung verwandt zeigen. Dies allgemeine Urteil gilt im gleichen Maße wie für die anderen Arbeiten auch für die literarhistorische Untersuchung, die den Band eröffnet und die ihrem Gegenstand entsprechend am meisten gelehrtes Material mit sich führt (E. F. Jacob Some aspects of classical influence in Mediaeval England). Es folgt Hans Liebeschütz mit einem Vortrag „Der Sinn des Wissens bei Roger Bacon". Hier wird gezeigt, wie Roger Bacon eine wissenschaftliche Daseinstechnik erstrebt, zu der Hermetik und Astrologie der Spätantike das Kernstück liefern. Besonders lehrreich ist der von L. aufgedeckte Zusammenhang zwischen christlich-franziskanischer Demut und moderner empirischer Wissenschaftgesinnung bei R. B. — Walter F. Schirmer („Chaucer, Shakespeare und die Antike") zeigt in überzeugenden Analysen, wie zwei große englische Dichter das Pathos der antiken Vorbilder aufnehmen und im Geist ihrer individuellen und nationalen Eigenart umgestalten. Eine ähnliche produktive Umformung wird auch in dem durch gründliche Kennerschaft und Feinsinnigkeit der künstlerischen Auffassung in gleicher Weise ausgezeichneten Vortrag von Oskar Fischel über „Inigo Jones und der Theaterstil der Renaissance" aufgewiesen. — Ernst Cassirer liefert einen meisterlich abgerundeten und gehaltvollen Beitrag zur Geschichte der Ästhetik, durch den er Shaftesbury als Vertreter des antiken Ideals der *θεωρία* inmitten einer durch weltlichen und religiösen Pragmatismus beherrschten Welt darstellt („Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England"). Insofern er die Bedeutung der Komik und des Humors für Sh. und für die Renaissancegesinnung überhaupt in den Vordergrund stellt, knüpft er an die Darlegungen von J. A. K. Thomson über „Erasmus in England" an, der bei Erasmus und dessen Freund und Geistesverwandten Thomas More das Fortwirken der antiken, vor allem der sokratischen Ironie untersucht. — Edgar Wind („Humanitätsidee und heroisiertes Portrait in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts") stellt einerseits Hume, Goldsmith und Gainsborough, andererseits James Beattie, Samuel Johnson und Reynolds zusammen, um die Verschiedenheit in der Auffassung des Menschen, die in diesen beiden Gruppen lebt (und die etwa der Unterscheidung Schillers von naiv und sentimentalisch entspricht) zu zeigen. Der Vortrag ist ein schönes Beispiel dafür, wie sich Philosophiegeschichte, Literaturgeschichte und Geschichte der Malerei wechselseitig erhellen können, ohne daß dadurch ihre methodische Sauberkeit Schaden leidet. — E. de Selincourt macht uns durch seinen Vortrag über „Classicism and romanticism in the poetry of Walter Savage Landor" mit einem in Deutschland wenig gelesenen Dichter aus der Zeit der romantischen Wiederbelebung der englischen Dichtung bekannt. — Einen besonders tiefen Eindruck wird der deutsche Leser von dem Schlußvortrag erhalten (Sir Richard W. Livingstone

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0307
gefördert durch die DFG

„The position and function of classical studies in modern English education"). Die Stetigkeit in der Entwicklung des englischen Bildungswesens mit ihrem treuen Festhalten an den überlieferten geistigen Grundlagen der nationalen Existenz, dem Christentum und der Antike, wie sie sich in den zugleich kritischen und warmherzigen Darlegungen des Vortragenden zeigt, mag uns über die so andersartige Geschichte dieser traditionellen Mächte in Deutschland nachdenklich machen.

Zum Schluß sei noch die vorbildliche Eintracht und Selbständigkeit hervorgehoben, mit der sich hier deutsche und englische Gelehrte zu einem gemeinsamen Werk zusammengefunden haben.

Berlin. Helmut Kuhn.

Otto Kein: Die Universalität des Geistes im Lebenswerk Goethes und Schellings im Zusammenhang mit der organisch-synthetischen Geistesrichtung der Goethezeit. Junker u. Dünnhaupt Verlag, Berlin 1933.

Im Bewußtsein eines Mangels in dem sonst überreichen Goetheschrifttum erscheint „gegenwärtige Schrift als erster ausführlicher Versuch, die Kongenialität des Dichters und Denkers in den verschiedensten Gebieten, der kraftvollen dynamischen Naturanschauung, auf dem Felde des geistigen Geschehens, Wissenschaft, Geschichte, Kunst und Staat, und schließlich in der ethisch-religiösen Problemstellung im Zusammenhang darzulegen".

Ein erster (einleitender) Teil gibt (S. 7—137) eine historische Überschau über die geistigen Kräfte, die auf den Universalismus als seine unmittelbaren Wegebereiter hinweisen. Keins Darstellung geht aus vom Weltbild des Spinoza als eines vielfach durch seinen Individualismus dem Goethe-Schellingschen entgegengesetzten. Goethes „Spinozismus" wird als eine im wesentlichen unhaltbare Behauptung aufzuzeigen gesucht; die Gegensätze zwischen Goethe und Spinoza erscheinen tiefer als die Gemeinsamkeiten. Der philosophische Grundleger des goethezeitlichen Weltbildes ist Immanuel Kant; er hebt den starren Substanzbegriff auf durch die Idee des Organismus; sein Gedankengebäude trägt die Keime des späteren Idealismus und Universalismus alle in sich. Dieser spätere Idealismus wird in einer Beschreibung der Systeme Fichtes, Hegels und Schopenhauers auf Goethe bezogen.

Fichte erkennt die Möglichkeit höchster Individualentfaltung nur in der Gemeinschaft; die Verständnislosigkeit gegenüber der Natur trennt ihn von Goethe grundsätzlich. Auch Hegel fehlt diese Vertrautheit mit der ganzen Natur und ebenso die Goethe-Fichtesche Hochwertung des Individuums. Was schließlich Schopenhauers Geisteswelt mit der Goethes in Bezug setzt, ist gerade ein Schellingsches Moment, obwohl Schopenhauer das nie hätte wahr haben wollen: Irrationalität, Wille, Kunst als Objektivierung der Idee. Fichtes innerer Gegenspieler in der Gedankenwelt Goethes ist Herder; dort der Tatmensch mit seinen Verkündigungen, hier der empfangende stille Beobachter.

Die eigentliche philosophische Entsprechung Goethes sieht Otto Kein in Schelling als dem andern typischen Vertreter der universalistischen, vom Drang nach allumfassender Synthese beseelten Geistesrichtung im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts. Kein erkennt in Schelling einen nicht einseitig romantisch festgelegten Philosophen. Kein betont an Schelling eine klassische und so zeitlebens behauptete Grundhaltung, gespeist aus künstlerischer Phantasie, ungeheuerlicher Aufnahmefreudigkeit und erstaunlicher Wandlungsfähigkeit im einzelnen. Goethe hat früh mit einwandbereiter Zustimmung an den Arbeiten Schellings fördernden Anteil genommen. Die „Weltseele" gibt den Mittelpunkt der pantheistischen Weltauffassung und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0308
gefördert durch die DFG

den Unterbau der universalistischen Geistesrichtung der Goethezeit ab. Schon in der Methode ist eine grundlegende Verwandtschaft zwischen Goethe und Schelling verfolgbar: beide betonen, von Fall zu Fall induktiv und deduktiv ohne Ausschließlichkeit zu verfahren. Beide forschen nach der Einheit von Natur und Geist und wissen sie mit der Freiheit der Persönlichkeit zu verbinden. Kein untersucht dann umsichtig die Goetheschen Grundbegriffe: Urphänomen, Typus, Metamorphose, Polarität. Damit ergibt sich die Möglichkeit, die Bedeutung der intellektuellen Anschauung bei Goethe im Vergleich zu ihrer Gültigkeit bei Plotin, Spinoza und Schelling zu prüfen.

Nach diesen mehr vergleichend geschichtlichen Betrachtungen wendet sich Otto Kein seinem Hauptgegenstand in den folgenden Teilen des umfänglichen Buches zu: an sich den denkenden Künstler und Naturforscher Goethe mit dem künstlerisch schaffenden und naturwissenschaftlich sich selbst belehrenden Denker Schelling zu wechselseitiger Erhellung in Bezug zu setzen. Der ausgedehnte und eindringende Abschnitt: „Die Grundpfeiler der Goetheschen Naturauffassung, Typus, Metamorphose, Polarität im Lichte der Schellingschen Philosophie“ umschreibt (S. 139—265) den ersten Teil dieser Untersuchungen. An ihn schließt sich als zweiter die prüfende Verfolgung des „Organischen Gedankens“ auf geistigem Gebiete, in Wissenschaft, Geschichte, Staat und Kunst bei Goethe und Schelling“ (S. 267—420). Beide werden zusammengefaßt und vertieft durch die das ganze weitschichtige Buch abschließende Betrachtung „Die ethisch-religiöse Problemstellung Goethes und Schellings“ (S. 421—509).

Auch Goethe ist mit einer Schellingschen Selbstkennzeichnung als Ideal-Realist von dem Bestreben geleitet, Erfahrung und Idee zu einen. Wie für ihn ist für Schelling Idee Identität des Allgemeinen und Besonderen. Goethe und Schelling verwerfen eine ausschließlich kausale Forschungsweise. Beider Bemühungen richten sich über die organische auch auf die anorganische Natur. Einssein mit der Natur ist für Goethe wie für Schelling Urquell des ästhetisch-religiösen Gefühls und ihres denkerischen Vorwärtsdringens. Der Grundgedanke Schellingschen Philosophierens: die „lebendige Zweiheit in der Einheit“ hat seine weitgehende Entsprechung in den wissenschaftlichen Unternehmen Goethes gegenüber der organischen wie anorganischen Natur. Beide Forscher eint eine „exact sinnliche Phantasie“. Goethes Lehre von der Metamorphose mit ihren drei Phasen setzt ebenso Freiheit und Einheit wie die Lehre von der (dreistufigen) Potenzierung in Schellings Naturphilosophie, wobei der Philosoph strenger vorgeht und noch tiefer dringt als die weniger systematische Weise Goethes. Der Dichter wie der Philosoph verfolgen ein durchgängiges „aufwärts“ bei ihrem Forschen. Bei beiden spielt der Terminus „Weltseele“ eine wichtige Rolle. Deren jeweiligen Sinn stellt Kein eingehend dar und zieht Giordano Bruno zum Vergleiche bei. Goethes Gedanken um „Polarität“ klären sich mit der Lesung Schellingscher Arbeiten. Goethes Lichtdeutung in der Farbenlehre findet bemerkenswerte Entsprechungen bei Schelling. Auch im Wissenschaftlichen sehen beide das organische Walten. Der Widerstreit von Glaube und Unglaube ist für Goethe Sinn der Geschichte; für Schelling gibt es „nichts, das heiliger wäre als die Geschichte, dieser große Spiegel des Weltgeistes, dieses ewige Gedichte des göttlichen Verstandes: nichts, das weniger die Berührung unreiner Hände vertrüge.“

Schelling wie Goethe schauen die Veränderungen in der Geschichte organisch in der Form einer Spirallinie und leugnen einen grenzenlosen Fortschritt. Für beide bedeutet der Staat die organische Grundlage für die Persönlichkeit als innerlich sich vollziehende Versöhnung des Individual- und Universalwillens. Über Kant hinaus führt Goethes und Schellings Mühen um das Genie als das Irrationale und Dämonische; beide geben dem „Schönen“ die Zentralstellung in ihrem Weltbild. Kunst ist

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0309
gefördert durch die DFG

für Schelling eine Sondergestalt des Universums wie Geschichte und Natur. Selbst in wörtlichen Formulierungen findet er sich mit Goethe; Baukunst ist ihm erstarrte Musik, wie Architektur dem Dichter verstummte Tonkunst. Schellings Philosophie der Malerei huldigt der Licht- und Farbenlehre Goethes. Fesselnd ist zu verfolgen, wie beide das Zeichnerische werten und von Michelangelo geradezu furchtvoll betroffen sind; im Malerischen verkörpert beiden Raffael das Ideal (und ein Rembrandt scheint mit seinem Werk nicht zu existieren). Die Wertschätzung alles Plastischen ist Goethe wie Schelling eigen, die gedankliche Darstellung oft erstaunlich entsprechend. Was der Dichter theoretisch-aphoristisch über das Wesen seiner persönlichen Kunstübung hier und da niederlegt, hat der Philosoph in systematischen Zusammenhang zu bringen sich bestrebt. Beiden ist das Epische die Urpoesie, beiden ist Lyrik dynamische Kunst. Eng angeschlossen an Schelling sieht Goethe als Wesen des Dramas die Totalität einer objektiven Lösung des Widerstreits von Freiheit und Notwendigkeit an, die in der Lyrik nur subjektiv erfolgt, im Epos enthalten, aber unausgetragen verschlossen ist.

Die Kunstphilosophie Schellings beweist, wie sehr klassisch er gerichtet ist, den man so oft als „den" romantischen Denker deuten wollte und erklärt hat. Die verwandten Kräfte in Schellings Gedankengebäude und Goethes Kunstwelt zeugten den Plan eines gemeinsamen Naturgedichts. Freilich gedieh er nicht zu wortkünstlerischer Gestalt. Ausgehend von ihren Bemühungen um das Naturerkennen dringen der Dichter und der Philosoph auch in beziehungsreicher Weise in ethisch-religiöse Bezirke vor. Zur Würdigung dieses Tuns zieht Kein Schleiermachers Lehre vom Wesen des Religiösen bei, um durch Parallelsetzung und Unterscheidung Goethes und Schellings Eigenart um so stärker zu verdeutlichen. Goethe wie Schelling ist Kants Sittengesetz zu abstrakt gefaßt. Der Dichter wie der Philosoph kennen den wichtigen Gedanken einer Urreligion als des religiösen Keims für alles Spätere. Wie in der Naturerkenntnis, der Kunst- und Geschichtsphilosophie sucht Schelling auch im Religiösen nach der Einheit und Ganzheit, und auf dieses Ziel hin entfaltet sich seine Deutung der religionsgeschichtlichen Gegebenheiten. Kein stellt hierzu Goethes Religionsdeutung in der Pädagogischen Provinz beziehungsvoll vor den Leser neben einen Brief an Schlosser vom 26. Februar 1815 als besonders eindringliche und leicht überschaubare Glaubensbekenntnisse eines spezifisch goetheschen Christentums.

Etwas kurz angebunden schließen alle diese weit- und tiefgreifenden Keinschen Untersuchungen. Man konnte schließlich ein zusammenfassendes Ausschwingen der vielen Einzeldarlegungen erwarten, das Gemeinsamkeiten und dem Verfasser durchaus nicht entgangene Unterschiede im Gedankengebäude Schellings wie Goethes von Einzelheiten entlastet vorführte, und vermißt das. Damit weist man auf die Schattenseiten der sachlich durchaus zu rühmenden Forscherarbeit: ihre Form ist keineswegs genügend gepflegt. Darstellerisch hat sie allzu oft und wirklich unleidlich einen nachteilig schulmäßigen, leitfadenhaften Lehrbuchcharakter. Der Verfasser rechne sich einmal selbstkritisch nach, wie unerträglich häufig er mit Aufzählungen „a, b, c", mit „ersterer" und „letzterer" und ähnlichem daherklappert. Die sprachliche Fassung verstößt mehrfach gegen einen sorgfältigen deutschen Sprachgebrauch. Solche Lässigkeit (offensichtliche Druckfehler wollen wir nicht eben schwer nehmen) führt gelegentlich zu Mißverständlichkeiten und Unklarheiten. Auch sind banale Ausdrücke gar nicht selten. Eine nicht eben geringfügige Reihe solcher Dinge belegstreng vorzuführen, verbietet sich hier um des Raumes willen. Die Anerkennung der gediegenen Förderung, die das Keinsche Buch der Philosophie- wie der Dichtungsgeschichte durch die wohlgegründeten Untersuchungen angedeihen läßt, kann nur noch gemehrt werden, wenn eine künftige Auflage diese bedauerlichen formalen Unebenheiten gründ-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0310
gefördert durch die DFG

lich ausmerzt. Dabei werden vor allem auch die Dichtungszitate druckmäßig weit übersichtlicher, die wissenschaftlichen Belege noch in Einzelheiten klarer auffindbar anzugeben sein, und vor allem wird das Schrifttumsverzeichnis nach einem eindeutigen Grundsatz geordnet erscheinen müssen. Gerade dieses gibt sich jetzt als eine wüste Häufung bloßer Verfassernamen und Buchtitel; ob nach Verwertung in den einzelnen Kapiteln der vorliegenden Arbeit oder nach welchen Richtlinien immer aufgeführt, das blieb mir schlechterdings unerfindlich. — Gleichwohl: Otto Keins Stoffbearbeitung bewährt eine tüchtige, sachlich eindrucksvolle Leistung, die weiterhilft zur Erkenntnis einer entscheidenden Zeit deutschen Geisteslebens. Das Buch erstrebt eine Haltung wissenschaftlicher Ganzheit, ohne der unumstößlichen Gründlichkeit gegenüber den tatsächlichen Einzelheiten verlustig zu gehen, wie sie uns durchaus nottut und jetzt erfreulich von mancherlei Seite betrieben wird.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Friedrich Schlegel: Neue philosophische Schriften. Erstmals in Druck gelegt, erläutert und mit einer Einleitung in Fr. Schlegels philosophischen Entwicklungsgang versehen von Josef Körner. Mit einer Faksimilereproduktion von Schlegels Habilitationsgesuch an die Universität Jena. Verlag Gerhard Schulte-Bulmke, Frankfurt a. M., 1935. 391 S.

Alfred Schlagdenhauffen: Frédéric Schlegel et son Groupe. La Doctrine de l'Athenaeum (1798—1800). Les Belles Lettres, Paris 1934. 430 S.

Mit Friedrich Schlegel beschäftigt sich ein ständig wachsendes Schrifttum. Es urteilt im allgemeinen wohlwollend und anerkennend. Solch summarischer Übereinstimmung des Werturteils entspricht nun keineswegs ein Einverständnis in bezug auf die Schlegel-Deutung. Daran sind zwei Gründe schuld. Das geistige Gesicht des Verfassers der Lucinde weist einen ungewöhnlichen Reichtum verschiedenartiger Züge auf. Jeder Versuch, sie zusammenzusehen und ins Gleichgewicht zu bringen, wird entscheidend durch den Standort des Betrachters mitbedingt. Die in der Natur der Sache begründete Schwierigkeit wird dadurch verschlimmert, daß wir von einer Gesamtausgabe des Schlegelschen Werkes offenbar noch weit entfernt sind. Solange insbesondere mit dem Bekanntwerden neuer Dokumente zu rechnen ist, gilt jedes Schlegel-Bild streng genommen unter Vorbehalt.

Josef Körner, der die Freunde der Romantik mit immer neuen Gaben überrascht, legt in seinem jüngsten Buche eine Reihe bisher unbekannter philosophischer Schriften Schlegels vor: eine Nachschrift der Jenenser Transcendental-Philosophie (1800/01), Skizzen zu einer philosophischen Privatvorlesung für Frau von Staël (1807), die Jacobi-Recensionen von 1812 und 1822 und schließlich Entwürfe zur Aesthetik (1795/96). All das war bisher unbekannt und ungedruckt bis auf die beiden Jacobi-Aufsätze, „diese wichtigsten unter allen vom Verfasser zu Lebzeiten veröffentlichten philosophischen Schriften wissenschaftlicher Strenge“ (261). Und selbst ihr Neudruck bedeutet im Grunde eine Neu-Entdeckung.

Ausführliche Einleitungen und Anmerkungen rahmen die Philosophica ein. Sie zeugen von einer verblüffenden Kenntnis Schlegels und seiner geistigen Umwelt. Es ist erstaunlich, was sie an Einzelhinweisen und Einzeldeutung bieten. Erstaunlich auch, daß sie trotz ihrer gedrängten Fülle nie die großen Fragen ersticken, die sie klären helfen sollen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0311
gefördert durch die DFG

Am wertvollsten ist das, was auf mehr als hundert Seiten über „Friedrich Schlegels philosophische Lehrjahre“ gesagt wird. Da wird in der Tat ein Zug hervorgehoben, den die bisherige Literatur ein wenig leicht genommen hat. Wenn Fr. Schlegel 1827 von sich selbst sagte, die philosophische Forschung sei für ihn eigentlich immer die Hauptbeschäftigung gewesen, so will Körner dem Rechnung tragen und endgültig das beliebte Schlagwort von seinem philosophischen Dilettantismus zunichte machen. Wer wie Schlegel die Kraft aufbringt, sich den wesentlichen Gehalt früherer und zeitgenössischer Denker anzueignen und sich selbständig mit ihm auseinanderzusetzen, wer dabei immer einen persönlichen Ansatz im Auge behält, der darf sich Philosoph nennen, wenn ihm auch niemals die Niederschrift eines ausgereiften, strengen, systematischen Werkes gelingt. Er darf es um so mehr, wenn die sorgfältige Durchsicht seiner vorläufigen und fragmentarischen Aufzeichnungen immer wieder auf Gedanken trifft, die erst hundert Jahre später von der modernen „Lebensphilosophie“ entwickelt worden sind.

Der Philosoph Schlegel, so tut Körner dar, will von vornherein und im Grunde auf allen Stufen seines Denkens beiden Seiten, der Welt wie dem Ich, der Substanz wie der Idee, dem Sein wie dem Bewußtsein gerecht werden. Er fordert die „zyklische“ Methode eines „Wechselerweises“, um die „wahre Mitte“ zu finden, welche alle „Extreme“ zusammenhält. Auf der Suche nach seinem Ziel gerät er unter den Einfluß der großen zeitgenössischen Denker. Sie ziehen ihn an, enttäuschen ihn aber, sobald sie ihm, an seinen eigenen Absichten und Erwartungen gemessen, als einseitig erscheinen. Dann fühlt er sich immer wieder berufen, sie zu „vollenden“. Auf der Höhe dieser Entwicklung steht die Jenenser Transcendentalphilosophie von 1800/01. Körner sieht in ihr den „Endpunkt der jugendlichen Denkentwicklung (51). Ohne daß die inneren Antriebe des Denkens sich änderten, gerät Schlegel in den folgenden Jahren immer tiefer in den katholischen Spiritualismus hinein. Die „w a h r e Mitte“ hat sich völlig verschoben, ohne daß sie darum den Anspruch „wahre M i t t e“ zu sein preisgegeben hätte.

Mit dieser Überzeugung, daß Schlegel durch alle Wandlungen seines Suchens und Forschens hindurch immer an der nämlichen Grundabsicht festgehalten habe, die ganze Wahrheit in ihrem Bezuge auf das wirkliche Leben des Menschen zu ergreifen, ist für Körner die Frage nach seiner katholischen Wendung gelöst. Bei aller Aufgeschlossenheit für das Unendliche war Schlegel keine ursprünglich religiöse Natur. Zum Christentum gelangte er auf dem Wege des Denkens. Er wurde katholisch, sobald er von der Gewißheit durchdrungen war, daß die Frage nach der Wahrheit nur im Raume der Kirche zu beantworten sei. Seine „Bekehrung“ war kein Schritt der Verzweiflung.

Einen Bruch zwischen der romantischen und der katholischen Zeit Schlegels gibt es also nicht. Von dort nach hier führt ein ebener Weg. Dieser These Körners, die auch in der übrigen Literatur an Boden gewinnt, darf man zustimmen. Sie muß nur gegen ein grobes Mißverständnis geschützt werden. Ihre Absicht ist durchaus nicht, den Unterschied zwischen dem frühen und dem späten Schlegel zu leugnen oder auch nur zu verwischen. Sie meint auch nicht, die Entwicklung habe notwendig diesen einen Weg gehen müssen und unter keinen Umständen in anderer Richtung verlaufen können. Wohl aber behauptet sie, von den alle Möglichkeiten in sich bergenden Anfängen Schlegels sei eine in stetigem Fortgange zur unvorhersehbaren Wirklichkeit seiner geistigen Gestalt geworden.

Die „Aufzeichnungen zur Aesthetik und Poetik“, über die in dieser Zeitschrift ein Wort erwartet werden dürfte, stellen zwei Notizhefte aus den Jahren 1795/96 dar. Dem zeitlich früheren spürt man die sachliche und literarische Nähe des Aufsatzes „Über das Studium der griechischen Poesie“ an. Das spätere, das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0312
gefördert durch die DFG

mit jenem verglichen viel dichter und klarer ist, zeigt Schlegel ein gutes Stück auf dem Wege zu einer ausführlichen und selbständigen Begründung und Darstellung einer Theorie des Schönen vorangeschritten. Leider geht er den Weg nicht zu Ende. Immerhin geben die in den Notizheften niedergelegten Ansätze über Schlegels geistige Welt mannigfachen Aufschluß. Sie beweisen endgültig, wie nachdrücklich ihm das Schöne als die Erscheinung des Guten galt. Sie bestätigen und erhellen auch seine aus den übrigen frühen Schriften schon bekannte triadische Anthropologie (354).

Die neuen Philosophica, so möchte man abschließend sagen, haben einen dreifachen Wert: Sie zeugen von dem Ernst und der Stetigkeit der philosophischen Bemühungen Schlegels; sie bereichern und verdeutlichen unsere Vorstellung von seinem geistigen Werdegang; sie bieten erwünschtes Vergleichs- und Bezugsmaterial für Verständnis und Würdigung mancher zunächst undurchsichtiger oder vernachlässigter Formulierungen des übrigen Werkes.

Körner verfolgt als Herausgeber und Darsteller eine einzelne Seite von Schlegels Wesen durch seine ganze Entwicklung hindurch. Schlagdenhauffen behandelt einen begrenzten Zeitabschnitt seines Lebens und Wirkens, die Athenaeums-Jahre 1798—1800, nach allen Richtungen hin. Schlegel erscheint dabei nicht als losgelöste Einzelgestalt, sondern steht gebend und nehmend, anregend und angeregt im Kreise verwandter und mitstrebender Geister.

Angesichts des Buchtitels stellt sich die Frage ein: War es wirklich erforderlich, daß grade die Athenaeums-Zeit wieder zum Gegenstande einer Monographie gemacht wurde? Sollte die Schlegelforschung, soweit sie sich nicht eigens auf neu herbeigebrachtes Material stützen kann, jetzt nicht lieber andere Abschnitte seines Lebens ins Auge fassen? Das Recht dieser Frage wird dadurch natürlich nicht abgeschwächt, daß man sagt, Schlagdenhauffen habe die einschlägigen deutschen Studien der letzten Jahre nicht gekannt. Zum Teil hätte er sie kennen müssen. Die Arbeiten von B. v. Wiese, Mann, Folwartschny und Stock lagen ja vor, als er der Straßburger Fakultät seine eigene Darstellung einreichte. Daß er sie nicht berücksichtigt hat, ist bei der im übrigen recht langen Liste benutzter Literatur einigermaßen auffällig. So wie die Dinge nun liegen, muß sich sein Buch nicht nur neben der früheren, sondern auch neben dieser gleichzeitigen Forschung ausweisen und behaupten können.

Was also bietet Schlagdenhauffen? Zunächst eine gut orientierte Darstellung aller äußeren Umstände, welche die Geschichte des Athenaeums begründen und vorantreiben. Dazu gehören vor allen Dingen die Schicksale und Ereignisse, welche die direkten und indirekten Mitarbeiter einander nahebringen und die Formen ihrer Zusammenarbeit bestimmen. Von Friedrich Schlegel her gesehen, begreifen die drei Städtenamen Berlin, Jena und Dresden alles Wissenswerte in sich.

Schlagdenhauffen verknüpft nun diese Schicksale mit der geistigen Welt, in der die Mitarbeiter leben und an der sie je nach Herkunft, Entwicklungsgang und innerem Vermögen verschiedenen, entgegennehmenden und tätigen Anteil haben. Er analysiert die einzelnen Beiträge des Athenaeums, klärt ihre Grundbegriffe und Grundgedanken und erörtert ihren Ursprung und ihre Rolle im Leben ihrer Zeit. So tritt zur äußeren die Geistesgeschichte der Zeitschrift hinzu. Die chronologisch fortschreitende Darstellung flicht beide ineinander.

Schlagdenhauffen schildert das Athenaeum als ein Werk der „Verbrüderung". Ohne vorwegnehmendes Programm sollen die Mitarbeiter auf dem Wege des jede persönliche Freiheit wahrenden Symphilosophierens allmählich eine neue geistige und sittliche Kultur schaffen. Man setzt voraus, daß sich Mannigfaltigkeit und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0313
gefördert durch die DFG

Widerspruch im sympathischen Gespräch miteinander organisch zur Einheit zusammenfinden werden. Mit ihrem Begriff der „Verbrüderung“ nehmen die Romantiker in gewisser Weise die moderne Kategorie der „Gemeinschaft“ (Tönnies) vorweg. Schlagdenhauffen zieht überflüssigerweise auch noch ungedruckte Arbeiten Hauters heran, um zu verdeutlichen, was Schlegel meinte, als er im Hinblick auf seinen Kreis von einer „Urversammlung der Menschheit“ sprach.

Die Tatsache der „Verbrüderung“ macht es verständlich, daß die Erforschung der Frühromantik nur mühsam und unvollständig den Anteil eines jeden am gemeinsamen Gespräch abgrenzen kann. Bei Körner heißt es: „Freilich sind Abhängigkeitsfragen innerhalb der Frühromantik schier unlösbare Probleme, weil das beständige Symphilosophieren der Genossen den Begriff des geistigen Eigentums überhaupt fragwürdig macht“ (a. a. O., 52). Trotzdem, so scheint mir, hat Schlagdenhauffen in einigen Fällen mit dem Hinweis auf die Gemeinsamkeit des geistigen Gutes die Nachfrage nach dem persönlichen Eigentum Einzelner ein wenig übereilt beiseitegeschoben.

Die Auslegung der Athenaeums-Beiträge zeigt, wie sich Friedrich Schlegel im Laufe dreier Jahre innerlich wandelt. Am Anfang steht der ironische Subjektivismus, der dem unendlichen Leben und seiner allumfassenden Bewegung, der dem „Chaos“ genügen möchte. Allmählich macht das Objektive seine Rechte geltend. Zum Begriff des „Chaos“ gesellt sich der Begriff des „Centrums“ hinzu. Ein neues Verständnis des Religiösen bahnt sich an. Am vernehmlichsten läßt die „Rede über die Mythologie“ im „Gespräch über die Poesie“ diesen Fortschritt empfinden. Schlagdenhauffen erinnert (341) an Schlegels Bestimmung der Philosophie als einer Ellipse (Ideen, 117), um die Verlagerung des Gewichtes von einem Brennpunkte zum andern, vom subjektiven Idealismus zum dichterischen Realismus zu kennzeichnen und aus der Dynamik seines Wesens heraus begreiflich zu machen.

Das I d e e n - Zitat ist uns ein willkommener Hinweis darauf, daß Schlagdenhauffen in seinen Grundabsichten mit Körner übereinstimmt. Einen Bruch in Schlegels geistiger Entwicklung leugnet auch er; auch er weiß, daß die besondere Struktur der geistigen Welt des Romantikers Schlegel von vornherein eine allmähliche und stetige Hinwendung zum Katholizismus ermöglicht. Was Körner an einer langen Entwicklungsstrecke des Philosophen abgelesen hat, das entnimmt Schlagdenhauffen den wenigen Jahren der Arbeit am Athenaeum.

Um nun zur Ausgangsfrage dieses Berichtes zurückzukommen, so wird man gern anerkennen, daß sich die französische Arbeit mit ihrer für französische Universitätsthesen bezeichnenden methodischen Sauberkeit und Zucht sehr wohl im Kreise verwandter Darstellungen sehen lassen kann. Man möchte zwar einzelne Gedanken und Begriffe noch feiner ausgelegt sehen, empfindet die vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Klassik und Romantik (32 ff., 385) als zu konstruktiv, ist nicht befriedigt von der Art und Weise, wie die Rolle der Historik im 19. Jahrhundert bestimmt wird (158), hat auch den Eindruck, daß Schlagdenhauffen die Formlosigkeit romantischer Werke zu sehr als Folge einer ausdrücklichen Absicht hinstellt (347/48), daß er zu wenig auf Spinozas Bedeutung für Schlegel eingeht: mit all solchen und ähnlichen Einwänden und Bedenken aber läßt sich der große Gesamtwert des Buches nicht hinwegmäkeln.

Marburg. Wilhelm Kalthoff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0314
gefördert durch die DFG

Margarete Mattheis: Die Günderrode. Gestalt, Leben und Wirkung. Berlin, Junker und Dünnhaupt Verlag. 1934 (91 S.).

Die weiten Zielsetzungen des Untertitels werden in der Einleitung sofort eingeengt. Danach sucht die Verfasserin „das Geschick der Karoline von Günderrode so weit als möglich zu erhellen und in seiner Notwendigkeit zu begreifen". Geschick meint hier nur so viel wie wichtige Stationen des Lebensweges, und so werden in den ersten fünf Kapiteln nacheinander die Beziehungen zu Savigny, Clemens Brentano, Bettina Brentano, Friedrich Creuzer behandelt. Der Wert dieser Abschnitte liegt darin, daß wir hier übersichtlich die Freundschaften der Günderrode verfolgen können. Neues wird nicht geboten, weder im Material noch in der Sicht. Denn selbst wo die Verfasserin einmal Stellung nimmt, bei der Verurteilung von Creuzers Verhalten und Wesen, folgt sie nur ihren Vorgängern, vor allem Preisendanz. Aber der hatte Creuzers Handeln verständlicher gemacht als es hier geschieht: „Der letzte Grund seines Handelns war die Furcht vor der Größe der Günderrode, der er sich nicht gewachsen fühlte." Die Verfasserin kennt nicht einmal das vorliegende Material vollständig; so sind ihr die freilich an entlegener Stelle veröffentlichten Briefe Savignys an Schwarz entgangen, die das Verhältnis Creuzers zur Günderrode umkreisen (Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg, Jg. 13, 1928, S. 57—114, mit einer beachtenswerten Einführung des Herausgebers Kantorowicz). In einem sechsten Kapitel sucht die Verfasserin deutlich zu machen, daß Creuzers Absage den Todesentschluß in der Günderrode auslöste, weil er eine todesbereite Seele traf. Auch das ist an sich keine neue Einsicht, und die Verfasserin begnügt sich leider mit dem Abdruck und der kurzen Besprechung einiger Briefe und Gedichte. Wenn irgendwo, dann hätte man hier gewünscht, daß wirklich das Ganze der Existenz und des Werkes gedeutet wurde. Es gehört zu den Voraussetzungen dieses Buches, daß die Dichtungen der Günderrode keinen Eigenwert besitzen, sondern nur als „Dokumente ihrer Existenz" Geltung haben. Dann hätten aber die Dramen nicht mit der gleichfalls traditionellen Handbewegung abgetan werden dürfen: „Sie sind arm an Erfindung und enthalten nichts, was aus der Günderrode Leben einen faßbaren Bezug hätte." Aus dem Leben vielleicht nicht, aber aus der Existenz, darauf kommt es an. „Magie und Schicksal" z. B., so wenig es für die Literaturgeschichte bedeuten mag, ist aus den Tiefen der Günderrodeschen Existenz geflossen, und selbst der Bezug zum Leben ist da: die Situation des Ligares ist in manchem eine Vorwegnahme der zukünftigen eigenen Situation.

Wenn der Untertitel noch die Behandlung der Wirkung versprach, so engt die Überschrift des siebenten Kapitels wieder ein: die Wirkung des Todes. Auch hier liegt der Wert nur in der übersichtlichen Zusammenstellung der Äußerungen von Creuzer, Bettina, Arnim und Goethe, auch hier dringt die Verfasserin nirgends über das Bekannte hinaus. Das Problem: wie verhält sich die Gestalt der Günderrode zu der Gestalt Ottiliens in den Wahlverwandtschaften, läßt sie offen, stellt sogar eine neue Möglichkeit auf, die der Grundthese von der Eigengesetzlichkeit und Notwendigkeit des Günderrodenschen Schicksals schlechthin widerspricht: Karoline „wuchs ja schon im Goetheschen Reich auf, ihr begegneten seine weiblichen Vorbilder ..., und indem sie sich nach ihnen formte, erscheinen in ihr selbst die Züge seines Frauenbildes". Die Überschrift des Kapitels erklärt es, daß die literarische Wirkung der Günderrode unbeachtet bleibt, für die jüngst Robert Niederhoff einen Beitrag geliefert hat (August Fresenius [1789—1813], ein hessischer Dichter. Volk und Scholle, Jg. 8, 1930).

Gewann die Verfasserin schon aus den Werken und Briefen der Günderrode keine Anregung, in größere Tiefen hinabzusteigen, so hätte sie sich wenigstens von der wissenschaftlichen Literatur anleiten lassen sollen. Die hat sie aber leider ziemlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0315
gefördert durch die DFG

vernachlässigt. Sie kennt weder die Bemerkungen Gundolfs (der in seiner Abhandlung über A. von Droste-Hülshoff mehrfach die Günderrode gegenüberstellt, Romantiker Bd. II), noch die Gedächtnisrede Leo Sternbergs (Rhein. Beobachter VII, 1928), noch den Aufsatz Adolfs von Hatzfeld (Orplid V, 1928), noch den Abschnitt über die Günderrode in G. H. Brands Frühvollendeten (1929), noch, und das ist am meisten zu bedauern, das vorzügliche Kapitel über die Günderrode in Margarete Susmanns Frauen der Romantik (1929). Man sieht nicht recht ein, warum die vorliegende Arbeit in diesem halbfertigen Zustande schon veröffentlicht werden mußte.

Berlin-Nikolassee. Wolfgang Kayser.

Fritz Knapp: Grünewald. Velhagen u. Klasing Verlag, Bielefeld 1935. Knackfuß Künstlermonogr. Bd. 108. 47 S. u. 56 teilw. farb. Tafeln.

Es ist erstaunlich, daß Grünewald seinen Platz in den bekannten Knackfuß Monographien erst im Jahre 1935 finden konnte. Knaus und Vautier, Meissonier und Burne Jones erfreuen sich bereits eines achtbaren Alters in der Knackfußschen Ahnengalerie, ehe der größte deutsche Maler seinen Einzug dort halten konnte. Freilich muß man bedenken, daß es nicht viel mehr als hundert Jahre her ist, seit Clemens Brentano in einem Briefe zum ersten Male wieder seit Sandrarts Tagen des Malers Erwähnung tat. Und nicht länger als rund dreißig Jahre ist es her, seit die Grünewald-Forschung durch das Werk von Schmid einen festen Grund unter den Füßen erhielt. Seit dieser Zeit ist Grünewald durch neue Entdeckungen (die „Geißelung Christi" der Alten Pinakothek in München hing unerkannt für lange Zeit im Kunsthistorischen Institut der dortigen Universität, bis Braune sie „entdeckte"; Stuppacher Madonna; Lindenhardter Altar), durch Reproduktionen und Kunstbücher jedem Deutschen bekannt geworden, und sein Name hat sogar den Ruhm Dürers zu verdunkeln begonnen. Die expressionistische Kunst mußte im besonderen Maße ein Verständnis für die expressiven Elemente in des Malers Werk erziehen, und endlich hat noch ein eigener Umstand dazu beigetragen, das Hauptwerk Grünewalds bekannt zu machen. Die Kriegsnöte des Elsaß haben den Altar aus seiner Weltabgeschiedenheit geführt, und die alte Pinakothek in München hat dem Werke für zwei Jahre ein Obdach schönster Art gewährt. Wer damals die allsonntägliche Wallfahrt der Münchner zu dem Altar erlebt hat, der wird Vasaris Schilderung über den Triumphzug der Florentiner bei Anlaß der Erwerbung von Duccios Madonna für Santa Maria Novella besser begriffen haben.

Es sind heute also alle Voraussetzungen gegeben, ein neues Grünewald-Buch wünschenswert zu machen. Viele Jahre schon hat man gehofft, daß Wölfflin das seine schreiben werde. Diese Publikation jedenfalls bringt noch nicht das, was wir erwarten und brauchen. Es ist gewiß mit innerer Wärme und mit Kenntnis der Sachverhalte geschrieben, aber es fehlt dem allzu kurzen Text an einer Gesamtanschauung des Meisters ebenso sehr wie an Sicherheit des stilistischen Urteils. Die Einleitung wird wahrscheinlich dem Laien am meisten Neues bringen, weil Grünewald (oder wie der wahre Name lautet Matthies Neidhardt-Gothart) auf Grund der Zülchschen Archivfunde in Würzburg beheimatet wird. Zu diesen archivalischen Tatsachen sucht Knapp seit Jahren ergänzend das stilistische Beweismaterial zu liefern. Der Fund des Lindenhardter Altares durch Sitzmann ist ihm und uns dabei zu Hilfe gekommen, und aus den vollkommen dunklen Anfängen hat Knapp den Zusammenhang mit Riemenschneider und Dürer deutlich zu machen versucht. Dies wird für die Zukunft auch bestehen bleiben. Dagegen hat sich K. in seiner Begeisterung für seinen Helden so weit hinreißen lassen, die größten Blätter der Dürer-Apokalypse, wie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0316
gefördert durch die DFG

„Johannes zwischen den sieben Leuchtern“ und „Johannes, das Buch verschlingend“, Grünewald versuchsweise zuzuschreiben — aus keinem anderen Grunde, als weil verwandte Formbildungen später bei Grünewald anzutreffen sind. Diese Verwandtschaften sind tatsächlich vorhanden. Es ist eben das „Dürerische“, was der junge Meister aus dessen Werkstatt mitgebracht hat oder was er durch die Kenntnis Dürerscher Arbeiten lernen konnte. Es war an und für sich nicht allzu viel, was sichtbar von der Lehrzeit bei oder durch Dürer geblieben ist, nun aber das Verhältnis umzukehren, grenzt an das Absurde. Der Kunsthistoriker mag darüber lächeln, dem Laien kann es schlimme Verwirrung bringen.

Völlig abwegig erscheint dem Referenten auch — und er weiß sich darin mit manchen Kollegen einig — die Zuschreibung des Kiliansmartyriums eines vorläufig noch nicht genau zu bestimmenden fränkischen Dürer-Schülers an den jungen Grünewald. Das Werk ist nur insoweit für Grünewald interessant, als es in der Tat in manchen Einzelheiten (der schrägen Kopfstellung der Schergen, dem Haupte Kilians, den knochenlosen Händen) Ähnlichkeiten mit den Frühwerken des Meisters aufzeigt. Dies kann aber nur dazu dienen, deutlich zu machen, wie der Boden aussieht, aus dem das Werk unsres Künstlers erwachsen ist. Dieses Martyrium ermangelt vollkommen jenes einmaligen und unvergleichlichen G e i s t e s, der allen Werken Grünewalds von Anfang an eigen ist. Es ist ein tüchtiges, aber völlig hausbackenes Werk (es wäre etwa an Schaeuffelein zu denken), dem die bohrende Schmerzhaftigkeit der Münchener Geißelung ebenso abgeht, wie das heraldisch Gespreizte des Nothelfer Altars von Lindenhardt. Dieses eigentümliche Werk wird von K. ebenso unterschätzt, wie er seinem Kiliansmartyrium zu viel falsches Lob angedeihen läßt. Der Mantel Kilians im Lindenhardter Altar ist bereits von monumentalem Wurf, das Physiognomische zeigt die ersten Ansätze zu jener außerweltlichen Wunderlichkeit, mit der Grünewalds Heilige sich verkörpern. Interessant ist der Vergleich des Christophorus mit dem Christkind vom Lindenhardter Altar mit dem Christkind der noch nicht lange bekannten Dürer-Madonna der Sammlung Thyssen. In der Tat ist der Typus des Kindes sehr ähnlich. Ein neuer Hinweis für den möglichen Aufenthalt Grünewalds in Dürers Werkstatt. Deutlich verebbt der Dürer-Einfluß nach der Münchner Verspottung, deren Vordergrundsscherge wohl noch auf Dürers italienisierende Bewegungsfiguren zurückgeht. Die anschließende Basler Kreuzigung zeigt Grünewald auf dem Wege zu sich selbst. Damit nimmt der Meister an Stelle der von der südlichen Formenwelt beeinflußten Dürersprache den Grundton der deutschen Form wieder auf, wie wir ihn nur in der gleichzeitigen deutschen Plastik ähnlich erklingen hören. Der Referent hat in der Festschrift zum 70. Geburtstag Adolph Goldschmidts diesen Beziehungen nachzugehen versucht. Für den Isenheimer Altar werden von K. die Hinweise Feursteins auf den sermo angelicus der heiligen Brigitte angenommen. Die zahlreichen Detailaufnahmen sowie die Zusammenstellung von Bild und dazugehöriger Zeichnung wird dem Laien sehr willkommen sein. In einleuchtenden Darlegungen wird der weitere Ablauf von Grünewalds Kunst geschildert.

Ein kurzer Anhang setzt sich mit den zweifelhaften Zuschreibungen auseinander. Naumanns phantastische Theorien werden glücklicherweise abgelehnt. Auch die Versuche von Braune und Sitzmann über den Lindenhardter Altar hinaus weitere „Funde“ zu machen, werden mit dem gleichen Recht zurückgewiesen. Die beiden Rieneck-Bildnisse werden „in die Nähe des Meisters“ gerückt. Der Ausdruck ist meines Erachtens für Grünewald nichtssagend. Grünewalds Leben ist ohne irgendein Anzeichen von Werkstatt oder Schülerschaft und es gibt daher niemand unter den deutschen Malern, den man in seine Nähe rücken könnte, es sei denn durch eine allgemeine stilgeschichtliche Verwandtschaft. Die Rieneckbildnisse können nur von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0317
gefördert durch die DFG

Grünewald sein oder aber von einem von ihm völlig unabhängigen, aber stilverwandten Meister. Der Ref. neigt dazu, in ihnen Werke Grünewalds zu sehen.

Die als Grünewald-Werkstatt abgebildeten schönen Heiligen des Düsseldorfer Museums würden nicht genügen, mit ihrer Hilfe eine Grünewald-Werkstatt ans Licht treten zu lassen. Vielmehr zeigen sie jenen Backofen-Grünewald-Stil als eine allgemein gültige Formprägung der deutschen Kunst auf dem Wege zum Barock.

Einem kritischen Leser wird dies Buch vermitteln, wieviel Dunkel noch um die Gestalt des großen Meisters liegt. Aber Grünewalds Persönlichkeit fordert geradezu ein Zurücktreten hinter seinem den Mysterien geweihten Werke. Im Unterschiede zu einer Biographie Dürers ist jede Lebensgeschichte Grünewalds im Grunde eine Geschichte seiner Werke.

Mills College, Californien. Alfred Neumeyer.

Zweiter internationaler Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Paris 1937

Die Bezeichnung dieser Tagung geht darauf zurück, daß der erste Ästhetiker-Kongreß, der im Oktober 1913 zu Berlin stattfand, als internationaler angesehen wird, während die späteren Kongresse als deutsche betrachtet werden. Die in Aussicht genommene Pariser Tagung soll im unmittelbaren Anschluß an den internationalen Philosophen-Kongreß, und zwar an den Tagen vom 8. August 1937 bis einschließlich 11. August 1937 stattfinden. Ehrenvorsitzende sind Henri Bergson, Paul Valéry und Paul Claudel; Vorsitzender ist Victor Basch; Schatzmeister Charles Lalo; Schriftführer Raymond Bayer. Drei Abteilungen sind vorgesehen: eine für allgemeine Ästhetik und Geschichte der Ästhetik; eine andere für Geschichte und Kritik der Kunst; eine dritte für Wissenschaft und Technik der Künste. In den für alle Abteilungen bestimmten großen Sitzungen sollen folgende Gegenstände behandelt werden: 1. Ästhetik und Kunstwissenschaft; 2. Neue Methoden der Ästhetik (die phänomenologische und die psychanalytische); 3. Ästhetik, Soziologie und Kultur; 4. Die großen Strömungen der europäischen Kunst im 20. Jahrhundert. Weitere Einzelheiten enthält das erste Rundschreiben, das von Dr. Raymond Bayer, 26, Avenue Théophile Gautier, Paris-XVI, angefordert werden kann.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0318
gefördert durch die
DFG

Die Ästhetik in den nordischen Ländern

Von

Kaarle S. Laurila

5. Finnland

Auch in Finnland werden ästhetische Fragen schon seit dem Anfang des XIX. Jahrhunderts erörtert, obgleich dabei nicht viel Selbständiges und Bedeutungsvolles herauskommt. Immerhin ist es beachtenswert, daß sowohl der größte Dichter Finnlands, J. L. Runeberg (1804—1877), als auch der größte Philosoph und Staatsmann, der Neuerwecker des politischen und nationalen Lebens J. W. Snellman (1806—1881) sich mit ästhetischen Fragen beschäftigt haben. Die ästhetischen Ansichten Runebergs sind von C. G. Estlander zusammengestellt und erläutert worden[1]), denn Runeberg hat selber ebensowenig wie Snellman seine ästhetischen Ansichten zusammenhängend dargestellt. Die Äußerungen Runebergs beziehen sich hauptsächlich auf gewisse Grundfragen, besonders auf das Wesen und die Aufgabe der Kunst, auf ihr Verhältnis zur Religion und zur Wirklichkeit, folglich auch auf die Rolle der Phantasie und der Beobachtung in der Kunst, wobei die allgemeinen Kunstrichtungen (Idealismus, Realismus, Naturalismus) naturgemäß zur Sprache kommen. Runeberg betont zunächst stark den nahen Zusammenhang der Kunst mit der Religion und mit religiösen Vorstellungen. „Alle echte Kunst", sagt er[2]), „hat ihre Wurzel in den religiösen Vorstellungen eines Volkes, wächst aus diesen hervor und steht fortdauernd mit ihnen im Zusammenhang." Demgemäß ist auch die Dichtung nach Runeberg „eine gleichgestimmte und in der Art der Natur treue Verherrlichung des höchsten Wesens" (S. 12). Da auch die ganze Natur nach Runeberg eine Verherrlichung des höchsten Wesens ist, so braucht die Dichtung, um ihre Aufgabe zu erfüllen, nicht etwa die Natur zu verschönern oder in diesem Sinne zu idealisieren. Im Gegenteil: sie darf es nicht tun. Sie muß vielmehr nur „das Wirkliche sehen und wiedergeben", nämlich „die wahre Wirklichkeit, welche in Gott wurzelt und die Welt durchblüht". „Die Poesie verbessert („upphjelper") nicht die Natur,

---

[1]) J. L. Runebergs estetiska åsigter. Sammanstälda af C. G. Estlander. Helsingfors 1888.

[2]) Estet. åsigter, S. 11.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0319
gefördert durch die DFG

macht sie nicht herrlicher als sie ist, aber sie hilft der Menschheit, ihre eigene Herrlichkeit und die der Welt zu sehen, sie durch die verwirrende Oberfläche hindurch zu erschauen" (S. 29). „Weit entfernt davon, die Wirklichkeit veredeln zu können, gewinnt der Künstler vielmehr seinen Adel hierdurch (d. h. durch treue Wiedergabe des Wirklichen) und er ist desto größer, je klarer er ihre Schönheit sieht und sie wiedergeben kann" (S. 30). — Dieser strenge Realismus geht aber bei Runeberg Hand in Hand mit einem gewissen Idealismus. Der Künstler darf allerdings die Natur weder verschönern noch verbessern, aber andererseits darf er auch nicht alles Wirkliche ohne Wahl darstellen, sondern er muß das Wirkliche vom Zufälligen und Nebensächlichen reinigen und nur das Wesentliche wiedergeben. „Die Darstellung der äußeren und geistigen Erscheinungen der Natur ist schön in dem Maße, in welchem ihre Wesentlichkeit wiedergegeben wird" (S. 34). „Die höchste Aufgabe der Kunst" ist nämlich, die Wirklichkeit „zu erklären". „Aber erklären heißt, das rein Wirkliche vom Unwesentlichen, vom Nicht-notwendigen befreit darstellen oder dieses so unterordnen, daß seine Unwesentlichkeit deutlich wird und nicht verwirrt" (S. 35). So wird die Wirklichkeit, indem sie durch die Kunst wiedergegeben wird, doch idealisiert, d. h. vom Unwesentlichen und Zufälligen gereinigt. Dadurch kann die Kunst ein im tiefsten Sinne naturwahres, zugleich aber auch ein „schönes" und harmonisches Bild von der Wirklichkeit geben, welches sie nach der Meinung Runebergs geben soll. Runeberg ist nämlich ein überzeugter metaphysischer Optimist. Nach ihm „gibt es in der Natur nichts absolut Böses" (S. 32), kein „an und für sich wirkliches Mißverhältnis" (S. 37). Alles Böse, alles Verfehlte, Mißratene und Disharmonische ist nur ein Schein, eine „Verwirrung der Oberfläche". Wenn man tiefer blickt und die Dinge in großem, weitsichtigem Zusammenhang betrachtet, finden alle Widersprüche, Mißverhältnisse und Mängel eine befriedigende Erklärung und Versöhnung und das ganze Leben erscheint im Grunde harmonisch und schön. „Es gibt bei einem jeden etwas, was getrennt und für sich genommen böse wäre, aber in Verbindung mit etwas Anderem, was an und für sich gut ist, hört es auf, böse zu sein und ist eher eine Bedingung des Wirklich-Guten und daher so notwendig, daß es nicht weggewünscht werden kann" (S. 32). „Darum" — bekennt Runeberg — „wenn ich dichte, so dichte ich aus Naturinstinkt in Übereinstimmung mit dieser Lebensanschauung und verschmähe alles, worin ich keine Versöhnung, keine milde Ordnung sehe. Der Dichter soll schaffen wie Gott, in dessen Werk selbst der Abgrund die Schönheit steigert" (S. 38). Die Poesie erklärt und „idealisiert" somit das Leben so, daß sie uns durch die „Verwirrung der Oberfläche" in das Wesen und in den tiefsten Zusammenhang der Dinge hineinblicken läßt, wobei die Mißverhältnisse, Wider-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0320
gefördert durch die DFG

sprüche und Mängel ihre befriedigende Erklärung und Versöhnung finden als Oberflächenerscheinungen, welche letzten Endes die Schönheit und Harmonie des Ganzen nicht beeinträchtigen, sondern sie vielmehr steigern. „Die Menschheit sitzt", heißt es an einer Stelle bei Runeberg[3]), „am Strande des Lebens und weint über den Schaum und die Unruhe der Wogen. Da kommt die Poesie, ein Sonnenblick zwischen den Wolken, und läßt sie sehen, wie tief, klar und rein die See ist, welche so wallt." — Was hier von der Dichtung gesagt ist, gilt von aller Kunst. „Die höchste Aufgabe der Kunst" nach Runeberg „war für die Alten dieselbe wie für uns: Darstellung eines Allgemeinen, das seine Teile beherrscht, folglich sowohl für sie als für uns ein Allgemeines in seinem Siege darstellt" (S. 56). In Übereinstimmung damit lautet die endgültige Kunstdefinition Runebergs wie folgt: „Kunst nennen wir die Zurückstrahlung („Reflexion") des Mannigfaltigen von der Einheit im Mannigfaltigen" (S. 56). — Diese Auszüge aus den Äußerungen Runebergs geben ein ungefähres Bild von seiner ästhetischen Anschauung. Dieselbe zeichnet sich weder durch besondere Tiefe noch durch besondere Originalität aus. Wie Rydberg ist auch Runeberg ein bedeutend besserer Dichter als Ästhetiker. Deshalb haben seine theoretischen Darlegungen meistens einen viel größeren dichterischen Formwert als begrifflichen Gehaltswert. So ist z. B. die eben angeführte Begriffsbestimmung der Kunst sehr wenig geeignet, das Wesen der Kunst zu erklären. Auch die Begriffsbestimmung der Dichtung ist nicht zutreffend, denn durchaus nicht alle Dichtung ist Verherrlichung des höchsten Wesens. Man denke nur an die Dichtung, welche die düsteren Nachtseiten des Daseins schildert, was eben die „große Dichtung" meistens tut. Noch weniger ist alle Verherrlichung des höchsten Wesens Dichtung. Und übrigens: „Verherrlichung des höchsten Wesens" ist nur eine feierlich klingende, ziemlich hohle poetische Redensart, wodurch weder das Wesen der Dichtung noch überhaupt etwas anderes begrifflich erklärt werden kann. Die Gedanken Runebergs sind wohl ziemlich selbständig im subjektiven Sinne. Seine ästhetischen Ansichten waren offenbar, wie Estlander mit Recht hervorhebt (S. 9), mehr eine Frucht seiner Lebenserfahrung und des Nachdenkens darüber als eindringlichen wissenschaftlichen Forschens. Runeberg war wahrscheinlich wenig im klaren darüber, woher seine Gedanken stammten, wie auch, nach der Meinung Estlanders, darüber, welches seine eigene Stellung zu den Ideenrichtungen seiner Zeit und der Vergangenheit war. Deshalb konnte er sehr gut in dem Glauben sein, daß seine ästhetischen Gedanken, wenigstens in den Hauptpunkten, aus seinem eigenen Kopf stammten. In Wirklichkeit setzt sich seine ästhetische Anschauung aus alten Gedankenelementen zu-

[3]) Nachgelassene Schriften I: 248. — Est. åsigter. S. 29.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0321
gefördert durch die DFG

sammen. Der Hauptteil stammt wohl von Aristoteles, der im neunten Kapitel seiner Poetik als erster die Darstellung des Allgemeinen und Wesentlichen „nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit" als die Aufgabe der Dichtung bezeichnet hat in einer Weise, die für alle späteren idealrealistischen Ästhetiker und Kunstrichtungen vorbildlich geworden ist. Aber auch die Lehren Platons und Plotins sind nicht ohne Einfluß auf die ästhetische Anschauung Runebergs geblieben. Von den neueren Gedankenrichtungen hat wohl die deutsche Romantik, besonders Solger[4]), daneben auch (meiner eigenen Vermutung nach) Schiller, Hegel, vielleicht auch Schelling und von den schwedischen Denkern besonders Thorild einigen Einfluß auf ihn ausgeübt. Diese Einflüsse sind aber wohl für Runeberg selber, wie gesagt, zum größten Teil unbewußt geblieben, zudem hat er seine Ansichten in einer durchaus eigenartigen und persönlichen Weise zum Ausdruck gebracht.

Da die nirgends zusammenhängend dargestellten, sondern in zahlreichen Aufsätzen und Rezensionen ausgesprochenen ästhetischen Ansichten J. W. Snellmans weder gesammelt noch weniger erläutert[5]) sind, ist es schwer von ihnen ein einheitliches Bild zu geben. Wir müssen uns darauf beschränken, eine Auslese von den grundlegenden Gedanken Snellmans zu geben. Am ausführlichsten sind sie vielleicht in der umfangreichen Rezension Snellmans über das heroische Epos Runebergs, „Kung Fjalar", und in einem Aufsatz über das Tragische entwickelt. Die Rezension über Kung Fjalar ist keine gewöhnliche Literaturbesprechung, sondern aus ihr entspann sich eine bedeutungsvolle literarische Polemik. Die Besprechung enthält eine Einleitung, worin allgemeine ästhetische Fragen erörtert werden. Zunächst spricht S. von der Kunstkritik und von ihrer Aufgabe. Die kritische Betrachtung hat nicht, sagt S., die Aufgabe uns zu sagen, was schön und künstlerisch ist, denn „darüber entscheidet leicht das unmittelbare Gefühl". Auch ist es nicht die Aufgabe der Kritik, den Künstler bei seinem Schaffen zu leiten. Die Kunstkritik hat vielmehr nur die Aufgabe, „den Eindruck des Kunstwerks zu erklären und ihm dadurch seine rechte Tiefe zu geben". Dazu ist aber nicht allein eine gründliche Vertrautheit mit den Kunsterzeugnissen nötig, sondern

---

[4]) Auf Solger weist auch Estlander hin. S. 13. Doch scheint ihm der Einfluß Solgers auf R. recht zweifelhaft zu sein. Spätere Forscher haben jedoch ganz überzeugend nachgewiesen, daß R. Solgers Schriften gekannt hat, und daß die Ideen Solgers auf R. einen erheblichen Einfluß ausgeübt haben. Dies erfahre ich aus einer Untersuchung Yrjö Hirns (Striderna om Kung Fjalar. S. 65 ff.) (Streitigkeiten um König Fjalar).

[5]) Über Snellman als Literaturkritiker haben jedoch wertvolle Aufsätze geschrieben Th. Rein, Werner Söderhjelm (Utklipp om böcker III, 1), V. Tarkiainen (Walwoja 1906).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0322
gefördert durch die DFG

auch „eine auf Sachkenntnis sich gründende, mit aller Schärfe des Gedankens gebaute Theorie“[6]). Dann verbreitet sich S. über die verschiedenen Arten der Dichtung (die Romanze, Idylle, Ballade, das romantische Epos, das Drama), berührt aber dabei auch allerlei andere Fragen, wie das Verhältnis der Dichtung zur Nation, zu nationalen, politischen, sozialen und anderen ähnlichen Interessen und Bestrebungen. Diese Betrachtungen enthalten ebenfalls manche guten und treffenden Bemerkungen, aber daneben auch viel Unklares, Unhaltbares und sogar Absonderliches, was jetzige Leser nur als Einfälle des großen Mannes auffassen müssen. Vor allem fehlt diesen Betrachtungen ein einheitlicher, leitender Gedanke. Man kann nicht recht verstehen, wohin der Verf. mit diesen Betrachtungen will und was sie mit Runeberg und besonders mit seinem Kung Fjalar zu tun haben. Es sieht freilich so aus, daß S. auch hier einige von seinen politisch-philosophischen Lieblingsgedanken hat hervorheben wollen, indem er betont, daß „der Dichter ein Kind seiner Zeit ist und daß er in seinen Erzeugnissen vom Geiste der Zeit nicht unberührt bleiben kann“ (S. 36). Hieraus folgt, daß „wenn der Dichter die Bestrebungen seiner Zeit nicht in sich aufzunehmen und zu versöhnen trachtet, sondern aus ihnen in eine Vergangenheit oder in eine erträumte Phantasiewelt flieht, —— so fehlt es seinem Gesang nicht nur an Widerhall bei der Mitwelt, sondern seine Schöpfung leidet obendrein an einem durch die Stellung des Dichters verursachten Zwiespalt, nämlich an dem Zwiespalt, daß er darauf hinarbeitet, sich selbst von etwas zu befreien, das seine eigene Geistigkeit ausmacht: er gehört unabänderlich mit allen Wurzeln seines Lebens zu seiner Zeit, aber sucht sein Wesen davon loszureißen“ (S. 37). „Für sich selbst mag das Individuum von Liebe, Ehre usw. hingerissen sein, aber seine Handlungen müssen in den Bereich eines wirklichen, allgemein-menschlichen Interesses fallen, entweder dafür oder dagegen wirken.“ Denn nach S. ist „niemand mehr Erzieher seiner Nation und seiner Zeit als der Dichter. Er ist es, indem er in die Bestrebungen seiner Zeit eingeht und ihnen einen Ausgleich gibt, denn dadurch führt er sie über die Gegenwart und ihre Beschränkungen hinaus. Er erhebt so seine Nation und seine Zeitgenossen überhaupt über ihre beschränkten Verhältnisse, erweitert ihren Blick für das Zukünftige und versöhnt sie mit dem Gegenwärtigen.“ „Wenn es etwas Göttliches beim Dichter gibt, so ist es das Göttliche, das in der Zeit lebt und wirkt.“ — Die Schlußthese Snellmans lautet: „Wenn der Dichter der Gegenwart für die Zukunft das werden will, was die Dichter der Vergangenheit für die Gegenwart sind, so muß auch seine Dichtung das höchste Bewußtsein seiner Zeit ausdrücken.“

[6]) J. W. Snellmans Samlade arbeten. Bd. VII. S. 27.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0323
gefördert durch die DFG

„Denn nur von solchen Erzeugnissen gilt es, daß sie absolut schön für jede Zeit sind“ (S. 39).

Die in diesen Äußerungen hervorgehobenen Gedanken sind ohne Zweifel beachtenswert. Nur sind sie so allgemein gehalten und vieldeutig, daß es nicht leicht ist zu sagen, inwieweit sie stichhaltig sind. Wenn S. nur das hat betonen wollen, daß der Dichter nicht den allgemein-menschlichen Interessen und den besten Bestrebungen seiner Zeit und seiner Mitmenschen fremd bleiben und sich nur seinen ganz privaten und persönlichen Neigungen oder Phantastereien hingeben darf, so ist dagegen kaum etwas einzuwenden. Die Dichtkunst, wie übrigens jede andere Kunst, ist keine Privatangelegenheit des Dichters, sondern eine allgemeine Angelegenheit. Dies ist selbstverständlich. Soweit Snellman aber damit hat sagen wollen, daß der Dichter nur dann „aus dem Bewußtsein seiner Zeit und seiner Nation heraus dichtet“ und allgemein-menschliche und wertvolle Interessen und Bestrebungen vertritt, wenn er in seiner Dichtung aktuelle nationale Gegenwartsfragen behandelt und somit mehr oder weniger unmittelbar in den Tageskampf seiner Zeit und seiner Nation eingreift, so muß eine solche Forderung als einseitig und unberechtigt zurückgewiesen werden. Aus der Rezension selbst scheint hervorzugehen, daß S. etwas derartiges gemeint, d. h. tadelnd vermißt hat.

In der Besprechung kommen noch mehr solche allgemeinen Thesen vor, die zur ästhetischen Theorie gehören und deshalb hier Beachtung verdienen. Mit aller Rücksicht auf den großen Mann und den scharfen und starken Denker wäre man versucht zu sagen, daß die kritischen Ausführungen Snellmans über „König Fjalar“ eher ein Schulbeispiel dafür ist, wie eine Literaturkritik nicht sein darf. S. nimmt nicht das Epos so wie es ist und läßt es nicht als solches auf sich wirken, wie ein Kritiker unbedingt tun soll. Auch zergliedert er nicht unbefangen den vom Epos empfangenen Eindruck, sondern er geht an das Epos Runebergs mit vorgefaßten Normbegriffen und ganz willkürlich zurechtgemachten Forderungen heran. Zunächst dekretiert er, daß „Kung Fjalar“ zur „romantischen Dichtungsart gehört“, um bald darauf festzustellen, daß es doch kein echtes romantisches Epos ist, weil dessen „Hauptzüge“ ihm fehlen oder darin nur spärlich vertreten sind, die nach S. die „wesentlichen Elemente der romantischen Dichtung“ sind, nämlich die „Liebe, die Ehre und die religiöse Hingebung“ (S. 40). Nachdem S. willkürlich festgestellt hat, daß „Kung Fjalar“ als romantisches Epos bewertet nichts taugt, dem angelegten Maßstab nicht genügt, benutzt er ein anderes Muster, an dem er das Werk mißt und prüft. „Kung Fjalar“ ist vielleicht als antikes Drama gedacht? König Fjalars stolzes Selbstvertrauen und sein Trotz gegen die Götter „würde dann das dramatische Moment in dieser Dichtung ausmachen“. Aber auch durch diese Deutung kann das Werk Rune-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0324
gefördert durch die DFG

bergs nach der Meinung Snellmans nicht gerettet werden. „Eine subjektive Stimmung, eine Ansicht bildet an und für sich kein dramatisches Motiv. Sie gilt nur, wenn sie sich in einer Handlung als Vertreterin eines allgemein menschlichen Interesses bekundet hat, wobei ihr einseitiges Auftreten als das Pathos eines Individuums anderen gleichberechtigten Interessen Raum gewährt und dadurch die dramatische Kollision, den Kampf, die Versöhnung oder den Untergang der verschiedenen Interessen herbeiführt“ (S. 42—43). Wenn aber Snellman somit auch diese Deutung nicht gelten läßt, so ist er doch bereit, „Kung Fjalar“ als ein Drama — oder vielmehr als eine Tragödie — im antiken Geist aufzufassen. Nur erblickt er den tragischen Gehalt des Werkes anderswo als Runeberg selbst. Der tragische Konflikt nach Snellman beruht nicht auf der Selbstüberhebung Fjalars und auf seinem Trotz gegen die Götter, sondern auf einem anderen Gegensatz, nämlich auf dem Gegensatz der Staatsinteressen und der Familieninteressen. „Es ist somit“, sagt S., „die Gesellschaft, der Staat, dessen Interesse Fjalar zu seinem eigenen macht, und nicht eine subjektive Meinung, ein Gefühl, eine Stimmung. Aber dagegen erhebt sich nun ein anderer gleichberechtigter Kreis des menschlichen Strebens — die Familie.“ „Hierin besteht das dramatische, das tragische Element im ‚König Fjalar‘. Die Kollision beruht auf dem Dasein der Familie und des Staates, dieser beiden Formen der Sittlichkeit“ (S. 43).

Aber auch durch diese Deutung wird die dichterische Ehre des „Kung Fjalar“ in den Augen Snellmans nicht gerettet. Die Macht, gegen die Fjalar kämpft, die Götter oder das Schicksal, „steht außerhalb der Bühne und wird nicht von einem menschlichen Individuum vertreten, mit dem Fjalar seine Kräfte messen könnte“. Dieser Umstand „hebt den dramatischen (S. meint wohl den tragischen) Charakter der Dichtung auf“ (S. 45). So wird im Kung Fjalar „von Ereignissen, nicht von Handlungen erzählt“, weshalb es letzten Endes doch „ein romantisches Epos ist, welches sich vom antiken weit entfernt, weil hier keine bestimmte Nationalität den Ereignissen ihre Richtung gibt“. „Fjalar ist ein nordischer Kämpfer, der allen Heldentaten entsagt.“ Deshalb „fehlt der Entwicklung der Dichtung alle innere Notwendigkeit, sie zerfällt in Episoden, welche der Phantasie freien Spielraum lassen, wie es besonders der romantischen Dichtung eigentümlich ist“ (S. 46).

In den angeführten Äußerungen kommen schon wohl einige von den ästhetischen Grundgedanken Snellmans zum Ausdruck. Wie man sieht, beziehen sich vielleicht die wichtigsten von ihnen auf das Verhältnis des Dichters zu den Interessen und Bestrebungen seiner Zeit und seiner Nation und zweitens auf das Problem des Tragischen. Über dieses letztere Problem hat Snellman sich auch in einem besondern Aufsatz geäußert[7]).

[7]) Reflexioner öfver det tragiska. Samlade Arbeten IX. S. 224—30.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0325
gefördert durch die DFG

In der Hauptsache stimmt die Auffassung Snellmans vom Wesen der Tragik mit der damals herrschenden, zunächst mit der Auffassung Hegels und seiner Schule überein. Wie nach Hegel beruht auch nach Snellman das Tragische auf dem unvermeidlichen Zusammenstoß zwischen zwei gleichberechtigten sittlichen Mächten, von denen die handelnde Persönlichkeit in ihrer Beschränkung die eine verletzt, indem sie mit Eifer für die andere eintritt. Durch diese Einseitigkeit wird die handelnde Persönlichkeit s c h u l d i g, weil sie die sittliche Weltordnung verletzt hat, und diese Schuld muß sie mit ihrem Untergang büßen. Wie es eben dem König Fjalar geschieht, wenn man nämlich das Epos so deutet, wie Snellman es unbedingt deuten will. Fjalar vertritt das Staatsinteresse mit einer solchen Einseitigkeit, daß er dabei ein anderes berechtigtes Interesse, nämlich das Familieninteresse, verletzt, dadurch schuldig wird und zugrunde geht. S. betont aber ausdrücklich, daß die Schuld als solche den Menschen noch nicht tragisch macht. „Es war", sagt S., „der große Irrtum der französischen Neuromantik, das Verbrechen als solches für tragisch zu halten" (IX, S. 227). Nicht jede Schuld ist tragisch. „Soll die Schuld einen wahrhaft tragischen Sinn haben, so darf sie nicht im Dienste des Egoismus, sondern im Dienste des Allgemeinen geschehen sein" (S. 228). Und darüber hinaus: „Das wahre Tragische besteht darin, daß in der Handlung Schuld und Berechtigung so nahe miteinander verknüpft sind und die Berechtigung so stark überwiegt, daß der Untergang des Schuldigen versöhnend wirkt und die Waagschale des Urteils im Betrachter sich auf seine Seite neigt" (S. 229).

Eine Seite an der ästhetischen Anschauung Snellmans muß noch kurz berührt werden, nämlich seine Auffassung von der Aufgabe, Rolle und Bedeutung der Kunst, besonders der Dichtkunst, im Leben der Menschheit. Er hat die hohe Aufgabe und die große Bedeutung der Kunst aufs nachdrücklichste hervorgehoben. „Nur für einen Toren ist die Kunst ein gleichgültiges Spiel", sagt er. Besonders „die Dichtkunst hat auf die Menschheit einen mächtigeren Einfluß ausgeübt als irgendeine wissenschaftliche Lehre, ja, als irgendeine menschliche Institution überhaupt. In der Kindheit der Völker ist der Gesang (die Dichtung) ihr Alles: ihre Religion, ihre Moral, ihre Geschichte. Im Laufe der Entwicklung einer Nation spiegelt sich in ihrer Dichtung alles das wieder, was sich in ihrem Kreise Wahres, Edles und Großes regt, kommende Geschlechter schöpfen daraus jedes Andenken, jede Lehre, welche vergangene Geschlechter ihnen hinterlassen haben. Aber auch, was in der Dichtung an Schlechtem und Verwerflichem dargeboten wird, wirkt verderblich auf das Bewußtsein der Nation. — — Es ist deshalb das unbedingte Recht des Volks, von jedem ihm dargebotenen Kunstwerk das Höchste zu verlangen, es ist die Pflicht der Kritik, das Schlechte zurückzuweisen und dem Mittelmäßigen den ihm

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0326
gefördert durch die DFG

gebührenden Wertungsstempel aufzudrücken. Kein Schaffender hat dagegen das Recht, nur zu seiner eigenen Lust dem Publikum Glimmer zu bieten, wo es Edelmetall erwartet und fordert" (VII, S. 86).

Die Kunst ist also für Snellman kein Spiel, keine Liebhaberei, kein Zeitvertreib. Sie ist vielmehr ein mit der Wissenschaft und der praktischen Tätigkeit vollauf ebenbürtiger Faktor des Menschenlebens, der letzten Endes ebenso wie diese zur Erhebung und Veredelung der Menschheit und somit zur Förderung ihrer höchsten Ziele dienen soll. Hieraus folgt, daß jede „artistische" Auffassung, welche die Kunst für Selbstzweck erklärt und die künstlerische Tätigkeit aus dem Zusammenhang des Gesamtlebens herausreißen will, für Snellman tief verhaßt ist. Eine solche abseitige, oft amoralische Auffassung, die gewöhnlich noch mit einem ästhetischen Formalismus Hand in Hand geht, bezeichnet S. als einen heidnischen Götzendienst, der „die Einheit des Menschenlebens zerreißt", den Menschen zu einem „schöngeistigen", genußsüchtigen, nichtsnutzigen Schwelger herabwürdigt, dem „das Vaterland, das sittliche Wirken und die ernsten Interessen und Bestrebungen des wirklichen Lebens gleichgültig sind". In seiner Anzeige des Don Juan von Lord Byron[8]), worin er übrigens mit strengen Worten die Immoralität dieses Werkes geißelt, sagt Snellman: „Wir haben gelernt, daß es eine Blüte der Kunst auch dort geben kann, wo das größte sittliche Elend herrscht, wo alles Interesse für das Vaterland und die Menschheit und auch die Kraft, zu ihrem Heile zu wirken, fehlt. Wenn auch die Dichtung nach demselben Maßstab beurteilt wird wie die bildende Kunst der Antike, der die reine Formenschönheit allein genügt, so ist doch eine solche Beurteilung geeignet, ein Zeitalter ohne sittlichen Nerv zu erziehen, oder richtiger, sie gehört schon zu einem solchen Zeitalter." Gegen eine solche sittlich entnervende, zerrüttende, ästhetisierende Kunstrichtung betont Snellman stark seine moralisch gesunde, aufbauende, die Einheit des Lebens bewahrende Auffassung. Dies ist aber nicht so zu verstehen, daß Snellman ein Vertreter der didaktisch-moralistischen Kunstauffassung wäre, wonach die Kunst nur ein schön verhülltes Belehrungs- und Erziehungsmittel sei. Snellman hat vielmehr von einer solchen Auffassung aufs deutlichste Abstand genommen, indem er wiederholt und nachdrücklich erklärt hat, daß „der Künstler mit seinem Erzeugnis keine anderen Zwecke verbinden darf als nur die der Schönheit und des Ideals" (VII, S. 38). Aber eben eine solche reine Kunst, die frei von allen Belehrungs-, Moralisierungs- und anderen Nebenabsichten nur ihre eigene Aufgabe erfüllt, dient am besten dem Wohl der Menschheit und fördert ihre höchsten Ziele. Und hierin hat Snellman unbedingt recht.

---

[8]) Saml. arbeten. Bd. VIII. S. 390 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0327
gefördert durch die DFG

Wenn von der Ästhetik in Finnland die Rede ist, muß dabei auch der Zeitgenosse und Freund Runebergs und Snellmans, Fredrik Cygnaeus (1807—1881), erwähnt werden. Allerdings hat er nichts von nachhaltiger Bedeutung auf dem Gebiete der ästhetischen Theorie geleistet. Er war Geschichts-, Kunst- und Literaturforscher, Kritiker, Dichter, hervorragender Redner, großmütiger und einflußreicher Freund und Beschützer der Dichter und der Künstler. Dabei aber auch der erste Professor für Ästhetik in Finnland.. Er war nämlich der erste Inhaber des neuerrichteten Lehrstuhls für Ästhetik und neuere Literatur (1854 bis 1867). So war er schon von Amts wegen gezwungen, sich mit der Ästhetik zu beschäftigen. Seine Vorlesungen sind nicht veröffentlicht. Man weiß nur, daß er sich ziemlich treu an Hegel und Vischer anschloß, aber auch von Schiller, Solger, Schlegel und anderen Romantikern beeinflußt war. Unter seinen Schriften gibt es solche, die sehr gut einen ästhetisch-theoretischen Charakter haben könnten, wie vor allem seine ziemlich umfangreichen Abhandlungen über den „König Erik XIV. als dramatischer Charakter", über „Das tragische Element im Kalewala" und seine ausführlichen Studien über verschiedene Werke Runebergs (Elgskyttarne und Hanna, Nadeschda, Fänrik Ståls Sägner); besonders in der erstgenannten Abhandlung werden einige theoretische Fragen (die drei Einheiten im Drama, die poetische Ironie, die Tendenz, das Verhältnis des Dramatikers zur historischen Wirklichkeit usw.) berührt, aber mehr mit leichter Hand berührt, nicht sachlich und eindringlich erörtert. Es war ja überhaupt die Art Cygnaeus', wie auch C. G. Estlander bemerkt[9]), eine wissenschaftlich sachliche Behandlung der Fragen, besonders der theoretischen Fragen, zu vermeiden und sie lieber geistreich plaudernd, mit unterhaltenden Anekdoten und Gleichnissen zu umschreiben. Er kennt offenbar die Fragen gut, wenigstens macht er reichlich Hinweise auf die einschlägige Literatur. Aber eine gründliche, ernst sachliche, wissenschaftliche Erörterung der Prinzipienfragen sucht man bei ihm vergebens. In den Runeberg-Studien kommen eigentliche ästhetisch-theoretische Fragen kaum zur Erörterung. Eher schon im Aufsatz über das tragische Element im Kalewala. Da wäre es ja naheliegend, auch auf die Theorien der Tragik einzugehen. Das tut aber C. nicht. Nur so weit treibt C. Theorie, daß er erklärt, worauf die Tragik Kullerwos beruht. Sie beruht nach Cygnaeus darauf, daß „die Natur Kullerwo zum Helden geschaffen, sein Schicksal ihn aber zum Sklaven erniedrigt hat" (S. 119). Seine Hauptaufgabe erblickt Cygnaeus offenbar darin, den hohen poetischen Wert des Kalewala und besonders der Kullerworunen seinen Landsleuten sichtbar und verständlich zu machen. Dies hat er mit einer so beredten und hinreißenden

[9]) Skrifter av C. G. Estlander II, 2. S. 374.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0328
gefördert durch die DFG

Begeisterung und auch Sachkenntnis getan, daß ihm vor allen Anderen das Verdienst gebührt, seine Landsleute zu einem tieferen Verständnis und zu einer richtigeren Schätzung des poetischen Wertes des Kalewala angeleitet zu haben. Ein ähnliches Verdienst hat er sich auch dadurch erworben, daß er in kraftvoller und bahnbrechender Weise die dichterische Größe sowohl Runebergs als auch Aleksis Kiwis hervorgehoben und dafür Verständnis bei seinen Landsleuten gewonnen hat.

Der Nachfolger Cygnaeus' als Professor der Ästhetik und der neueren Literatur an der Universität Helsingfors war Carl Gustaf Estlander (1834—1910). Auch er hat sich hauptsächlich auf dem Gebiete der Literatur- und Kunstforschung betätigt[10]), aber auch mit der ästhetischen Theorie war er wohl vertraut. Allerdings hat er keine in tieferem Sinne selbständigen ästhetischen Ansichten entwickelt, sondern er schloß sich in der Hauptsache an Vischer an. Dies pflegte er selbst hervorzuheben, wenn er seine Vorlesungen über die allgemeine Ästhetik begann. Indessen seine eigenen ästhetisch-theoretischen Schriften sind keineswegs lediglich Nachbildungen der Ansichten Vischers, sondern letzthin Erzeugnisse eines relativ selbständigen Denkens, welches allerdings in den Hauptproblemen den Grundlinien der ästhetischen Anschauung Vischers folgt. Die wichtigste ästhetische Schrift Estlanders ist seine Darstellung der ästhetischen Ansichten Runebergs, von welcher bereits die Rede war. Schon diese Schrift zeugt von einer beachtenswerten Vertrautheit mit der ästhetischen Theorie, zugleich von einer echt wissenschaftlichen Gediegenheit und klarer Sachlichkeit. Die ästhetische Anschauung Estlanders geht noch unmittelbarer aus einigen anderen Schriften hervor. Besonders aus einem Aufsatz mit dem Titel „Das ästhetische und moralische Interesse in der Dichtkunst" (1882) und aus einer längeren Abhandlung „Der Naturalismus nach Zola"[11]) (1891). In dem erstgenannten Aufsatz behauptet Estlander vor allem die auch von Runeberg verfochtene altbekannte Forderung „der ästhetischen Versöhnung". „Wir sind so altmodisch", heißt es dort, „daß wir eine Dichtung nicht als vollkommen schön empfinden, die uns durch einen ungelösten und vielleicht unlösbaren Konflikt aufgeregt zurückläßt" (S. 64). Zur Anschauungsgrundlage für seine theoretischen Betrachtungen dient Estlander in diesem Aufsatz vor allem Ibsens „Gengangere" (Gespenster), welche E. als ein unbefriedigendes und im Grunde undichterisches Problemdrama bezeichnet, weil „ihm ein versöhnender und beruhigender Abschluß fehlt, der ein Hauptkennzeichen der tragischen

---

[10]) Er hat u. a. eine „Geschichte der bildenden Künste vom Ende des XVIII. Jahrhunderts bis auf unsere Tage" und eine Entwicklungsgeschichte der Schönliteratur der neueren Völker im Mittelalter geschrieben.

[11]) „Det estetiska och moraliska intresset i skaldekonsten." „Naturalismen enligt Zola." — Vgl. Skrifter av C. G. Estlander II, 2.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0329
gefördert durch die DFG

Dichtung ist“ (S. 61). Es ist die Meinung Estlanders, daß ein Problemdrama wie „Die Gespenster“ und überhaupt jedes Kunstwerk, in dem das Schöne, Gute und Lichtvoll-Harmonische nicht überwiegt und am Ende triumphiert, „kein wahres Bild von dem wirklichen Gang des Lebens gibt“ (S. 67). Estlander teilt nämlich vollkommen den absoluten metaphysischen Optimismus seines verehrten Meisters Runeberg, wonach das Gute, Edle und Gerechte in Wirklichkeit immer schließlich siegt, so daß es im Menschenleben keine Schicksale und Tragödien mit trostlosem Ausgang gibt. Jedenfalls muß der Dichter und überhaupt der Künstler sowohl nach Runeberg als auch nach Estlander sich auf den Standpunkt eines solchen absoluten Optimismus stellen und in seinem Geiste das Leben darstellen. Sonst ist sein Gebilde keine echte Poesie und Kunst, sondern nur Problemkunst, moralisierende oder demoralisierende Tendenzdichtung oder irgend eine andere unreine und unechte Misch- und Mißschöpfung. „Der Dichter steht“, sagt Estlander, „mit seinem Werk im Bezirk der Harmonie, er beruhigt uns mit der Gewißheit, daß das Gute doch im Gang des Lebens des Schlechten Herr wird, die Gerechtigkeit über die ungerechten Verhältnisse siegt, und sollte dennoch in diesem Leben etwas gebrechlich und verfehlt (‚brutet och brustet‘) bleiben, so weist er auf das kommende Leben hin“ (S. 72). — Daß dieser absolute Optimismus nur eine graue Kammertheorie ist, die in einem schreienden Widerspruch mit der alltäglichen Lebenserfahrung und mit der großen Dichtung steht, die von einem Auflösen aller Konflikte und Dissonanzen in lauter Wohlgefallen und Harmonie nichts weiß, — dies ist Estlander ebensowenig wie Runeberg aufgegangen[12]). Dazu waren sie beide in altehrwürdigen, man möchte sagen, mythologisch-metaphysischen Anschauungen allzu sehr befangen.

Die Abhandlung über den Naturalismus ist ein kritischer Bericht über die Entwicklung der naturalistischen Grundgedanken bei Zola. Der Bericht ist sehr aufschlußreich und gründlich, sachlich ruhig und reif erwogen, mit scharfen und meist zutreffenden kritischen Bemerkungen gewürzt. Man braucht kaum zu sagen, daß die Stellung Estlanders zum Naturalismus eine wesentlich ablehnende ist. Es fragt sich nur, ob es wohl erwogen war, so viel Scharfsinn und Gelehrsamkeit darauf zu verwenden, die naturalistischen Theorien gerade in der von Zola dargestellten Form mit aller Wucht zu widerlegen, weil ihre Unhaltbarkeit und Unmöglichkeit meistens ohne weiteres einleuchtet. Es wäre vielleicht fruchtbarer gewesen, zu untersuchen, ob nicht hinter den oft unhaltbaren Theoremen Zolas doch irgend welche verständige Gedanken stecken, auf die auch Zola zielt, obgleich er sie nicht richtig zu erfassen und auszudrücken vermag. Der Na-

[12]) Auch diese Frage ist in meinem Buch „Ästhetische Streitfragen“, besonders in dem Aufsatz „Der ästhetische Eindruck in seinem Verhältnis zu Lust und Unlust“ ausführlich erörtert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0330
gefördert durch die DFG

turalismus war doch nicht eine so grundverirrte Kunstrichtung, wie man es leicht nach den theoretischen Verirrungen einiger seiner Vertreter, besonders Zolas, zu glauben geneigt sein könnte. Dahinter mußte bei aller Einseitigkeit und Übertreibung auch viel Richtiges, Wahres und Gesundes stecken, denn sonst hätte der Naturalismus nicht so tief befruchtend und belebend auf Literatur und Kunst wirken können, wie er es unbestreitbar in vielen Ländern, besonders im Norden Europas, getan hat. Es ist die Pflicht des Kritikers, nicht allein die Einseitigkeiten, Auswüchse und Verirrungen des Naturalismus, sondern auch seine positiven Seiten aufzufinden und seinen gesunden Kern herauszuschälen, nötigenfalls richtiger als die Vertreter dieser Kunstrichtung selbst es zu tun vermocht haben. Estlander hat in seiner Kritik des Naturalismus die negative Seite seiner Aufgabe mit lobenswerter Gründlichkeit erfüllt, aber die positive Seite ist im Wesentlichen unerfüllt geblieben. Und eine bloß negative Kritik, besonders ganzen Kunstrichtungen gegenüber, die bei aller Einseitigkeit in der Regel auch positive Seiten enthalten, bleibt trotz des Scharfsinns des Kritikers immer wenig fruchtbar.

Kurz erwähnt werden muß hier auch der Zeitgenosse und Kollege Estlanders, J. J. F. Perander (1838—1885), zuerst Professor der praktischen Philosophie, dann der Pädagogik. Er hatte aber dabei auch starke ästhetische Interessen, die sich besonders auf das Theater und auf die finnische Volksdichtung (Kalewala) richteten. Auch seine ästhetischen Untersuchungen befassen sich mit ihr. In einem Aufsatz untersucht er die Schwestertypen im Kalewala[13]).

In einem zweiten zergliedert er den Charakter der Jungfrau Aino. In einem dritten bildet das tragische Prinzip in den Kullerworunen den Gegenstand der Erörterung[14]). In ästhetisch-theoretischer Hinsicht kommen nur die zwei letztgenannten Aufsätze in Betracht, weil in ihnen ein theoretisches Problem, nämlich das Problem der Tragik berührt wird. Allerdings stellt P. nur fest, daß die Tragik Kullerwos darauf beruht, daß er zum Rächer vorausbestimmt ist, weshalb er zu allem anderen untauglich und im Grunde lebensunfähig wird. In dem Schicksal der Aino kommt wiederum die besondere Tragik der Jungfrau zum Ausdruck, durch die die Tragik des Mannes, Kullerwo, ihre notwendige Ergänzung findet. Obgleich die Aufsätze Peranders keinen nennenswerten Beitrag zur eigentlichen ästhetischen Theorie liefern, haben sie doch eine gewisse historische Bedeutung als frühe Versuche, Charaktere und Ereignisse des Kalewala von allgemein theoretischen Gesichtspunkten aus zu beleuchten.

---

[13]) Sisar Kalewalassa (Die Schwester im Kalewala) Kaikuja Hämeestä IV. 1886.

[14]) Alle drei Aufsätze sind finnisch geschrieben und in dem Studentenkalender Kaikuja Hämeestä (1872, 1874, 1886) erschienen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0331
gefördert durch die DFG

Unerwähnt darf ferner nicht Thiodolf Rein bleiben (1838—1919). Er war Professor der Philosophie, hat sich aber nicht viel mit ästhetischen Fragen beschäftigt. Immerhin hat er in einem Aufsatz über die schöne Literatur und die Sittlichkeit[15]) das schwierige Problem der Kunst und Moral in einer so klaren und tief einsichtsvollen Weise behandelt, daß sein Aufsatz zu dem Besten gehört, was über diese viel erörterte Frage geschrieben worden ist.

Eine eigenartige Stellung in der Ästhetik und überhaupt im Kulturleben Finnlands hat Valfrid Wasenius (1848—1928), Professor der nordischen Literatur. Er war vielseitig begabt, hatte vielseitige Interessen und hat sich auch literarisch mit beinahe allen brennenden Problemen seiner Zeit und seines Volks in seiner temperamentvollen Weise beschäftigt. Nichts Menschliches blieb ihm fremd. Ihn interessierten und reizten zur tätigen Anteilnahme nicht allein literarische, philosophische, pädagogische und allgemeine humanistische Kulturprobleme, sondern auch andere wissenschaftliche, besonders auch naturwissenschaftliche, dabei noch soziale und politische Fragen. Sein Zentralfach war jedoch die Literaturforschung. Er hat als Ibsenforscher angefangen, hat über Ibsen drei verschiedene Studien geschrieben[16]), von denen die zwei ersten seinerzeit gewissermaßen grundlegend waren und auch von Ibsen selbst hochgeschätzt wurden. Dann hat er sich besonders eingehend mit Runeberg beschäftigt, aber auch über andere nordische Dichter hat er geschrieben. Sein Hauptwerk wurde jedoch eine großangelegte Monographie über den schwedisch schreibenden finnischen Dichter Zachris Topelius, deren letzter Teil erst nach dem Tode Wasenius' von anderen herausgegeben wurde. Auch in seinen literarhistorischen Arbeiten berührt W. nebenbei mit Vorliebe theoretische Fragen, denn er hatte von Natur einen starken Hang zur Theorie, obgleich er beinahe sein Leben lang gegen den theoretisierenden Intellektualismus feurig kämpfte. So gewinnt man schon aus den literarhistorischen Arbeiten Wasenius' den Eindruck, daß er stets geneigt ist, literarische Erscheinungen von grundsätzlichen Gesichtspunkten aus zu betrachten und zu beleuchten. Am geschlossensten hat W. seine ästhetische Grundanschauung in einer „Weltbild und Poesie“[17]) betitelten, gelehrten

---

[15]) Nykyaikainen kaunokirjallisuus ia siveellisyys. In der finnischen Zeitschrift Walwoja 1894.

[16]) Henrik Ibsens dramatiska diktning i dess första skede (1879) und H. I. Ett skaldeporträtt (1882). Hierzu kam noch eine auf Finnisch geschriebene Studie über Ibsen in dem Buche „Runous ja elämä“ (Dichtung und Leben) 1906.

[17]) Världsbild och poesi. Helsingfors 1900. — Aber auch in den zahlreichen Aufsätzen und noch besonders in den Büchern „Sopusointua etsimässä“ (Auf der Suche nach Harmonie, 1908) und „Runous ja elämä“ (Dichtung und Leben, 1906) kommen verschiedene Züge und Seiten der ästhetischen Anschauung W.s zum Ausdruck.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0332
gefördert durch die DFG

Untersuchung dargestellt. Zum Ausgangspunkt seiner Erörterung nimmt er einen von Runeberg bei einer literarischen Fehde hingeworfenen Satz, wonach der echte Dichter uns „eine neue, allgemeine Ansicht von der Natur, eine neue Welt" zu eröffnen habe. Verständig gedeutet enthält dieser Satz ohne Zweifel eine übrigens sehr alte, allgemein anerkannte Wahrheit, nämlich die, daß jedes Kunstwerk uns ein Stück Wirklichkeit zeigen soll — vu à travers un tempérament —, wie Zola denselben Gedanken ausdrückte. Alles, was der Künstler uns zeigt, muß von ihm persönlich gesehen sein und das Gepräge und die Färbung seiner persönlichen Betrachtungsweise tragen. Soweit dies der Fall ist, ist das vom Künstler gegebene „Lebensbild" für uns neu. Die eigenartige Beleuchtung und Färbung, welche das Bild erhalten hat, indem es durch die Individualität des Künstlers gegangen ist, macht es neu und zugleich — zum Kunstwerk. Wenn der Satz Runebergs so gedeutet wird, dürfte darüber eine ziemliche Einigkeit herrschen. Aber Wasenius gibt diesem Satz einen viel reicheren Sinn. Er faßt den Satz Runebergs so auf, daß der Dichter uns nicht allein ein persönlich gesehenes, beleuchtetes und gewissermaßen „erläutertes" Stück Wirklichkeit wiedergeben soll, sondern aus seiner Wiedergabe der Wirklichkeit soll seine Totalanschauung des Daseins hervorgehen, so daß der Dichter uns ein totales Weltbild im Sinne einer einheitlichen allgemeingültigen Welterklärung gibt. Um aber ein solches „Weltbild" zu vermitteln, muß der Dichter es zuerst selbst haben. W. untersucht nun, wie ein solches Weltbild entsteht und wie es beschaffen ist. D. h. er versenkt sich in die tiefsten Grundfragen der allgemeinen Philosophie, um zunächst zu ergründen, was das Seiende ist, ob Materie oder Geist oder ein drittes, erörtert dabei den Materialismus, Spiritualismus, die physiologische und mechanistische Welterklärung, um sich für seinen Teil schließlich zu einer energetischen Weltdeutung zu bekennen. Nach dieser Wanderung durch die alten und neuen Grundfragen einer allgemeinen Weltanschauungslehre kehrt er zu seinem Ausgangspunkt, Runeberg, zurück, um eine Schilderung von der Entwicklung seines Weltbildes zu geben, die er mit zahlreichen Hinweisen auf den Lebenslauf, gelegentlich auch auf die Dichtung Runebergs beleuchtet. In den Schlußkapiteln werden dann aus dem Dargestellten allgemeine Folgerungen gezogen, deren Anwendbarkeit aber auf Dichtung und Kunst dem Leser wohl ziemlich dunkel bleibt. Dennoch zeugt die ganze Untersuchung von einer vielseitigen Gelehrsamkeit, von Scharfsinn und von dialektischer Gewandtheit. Die theoretischen Gedanken zur Ästhetik, die W. in seinen Aufsätzen äußert, sind meistens leichter verständlich und oft beachtenswert, aber sie stimmen nicht immer miteinander überein.

Erst mit Yrjö Hirn, um die Jahrhundertwende, gewinnt die finnische Ästhetik eine über die Grenzen des eigenen Landes und des Nordens hin-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0333
gefördert durch die DFG

ausgehende Bedeutung. Die erste Schrift Hirns, seine Doktordissertation „Vorstudien zu einer Kunstphilosophie auf psychologischer Grundlage“[18]), konnte noch keine solche Bedeutung gewinnen, schon aus dem Grunde, weil sie, schwedisch geschrieben, außerhalb des Nordens nicht verständlich war. Doch sind schon in dieser Schrift nicht wenige Grundgedanken der ästhetischen Anschauung Hirns ausgesprochen, die dann in seinen späteren Schriften wiederkehren. Die psychologisch-emotionalistisch-ethnologische Grundrichtung der Kunstphilosophie Hirns tritt schon hier deutlich zutage. In dem folgenden Werke, Origins of Art[19]), werden einige von diesen Grundgedanken ausführlicher entwickelt und begründet. Dieses Werk ist aber so weltbekannt, daß es keiner Vorstellung bedarf. Auch die zwei späteren Werke „Der heilige Schrein — Studien über die Poesie und Kunst der katholischen Kirche“ (schwedische Originalausgabe 1909) und „Kinderspiel. Einige Kapitel über Lieder, Tänze und kleine Theater“ (schwedisch 1916), in denen interessante kunstwissenschaftliche und ästhetische Probleme in fesselnder Weise beleuchtet werden, sind in mehreren Sprachen erschienen und bedürfen deshalb wohl keines Berichts. Dagegen ist es nötig, hier solche Arbeiten Hirns zu erwähnen, welche außerhalb des Nordens noch nicht bekannt sind. Von ästhetisch-theoretischen Schriften kommen hier zunächst zwei in Betracht, nämlich „Schilderungen aus dem Kunstleben der Pueblovölker“ (1901), worin die in „Origins“ dargestellten allgemeinen Gedanken über die Entstehungsgeschichte der Künste in einigen Beziehungen ihre anschauliche Beleuchtung und Bestätigung finden. Vor allem aber „Das ästhetische Leben“[20]), worin die allgemein-ästhetischen Ansichten Hirns zusammenhängend dargestellt sind. Doch ist auch dieses Buch keineswegs eine systematische Ästhetik. Es enthält vielmehr nur einige Kapitel aus der allgemeinen Ästhetik. Im ersten Kapitel („Die ästhetische Wissenschaft“) wird ein kurzer Blick auf die Geschichte der Ästhetik geworfen. Im zweiten („Das ästhetische Problem“) sucht Hirn die Eigenart des ästhetischen Verhaltens festzustellen, um das ästhetische Lebensgebiet von anderen Lebensgebieten abzugrenzen. Dieses unterscheidende Kennzeichen des ästhetischen Verhaltens findet er vorläufig in seinem autotelischen, d. h. von allen praktischen Zwecken losgelösten Charakter. Doch bemerkt er zugleich, daß dieses Kennzeichen uns nicht weit bringe. Denn aus seinen Forschungen über die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Kunst ist ihm wohlbekannt, daß diejenige ästhetische Tätigkeit des Menschen, welche Kunst heißt, wenigstens nicht auf ihren frühesten Entwicklungsstufen den

---

[18]) Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval. Helsingfors 1896.

[19]) Die englische Originalausgabe ist 1900, die schwedische Ausgabe 1902, die deutsche 1904, die russische 1923 erschienen.

[20]) Det estetiska livet (1913) — Esteettinen elämä (1914).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0334
gefördert durch die DFG

autotelischen Charakter aufweist. Diejenigen Tätigkeiten, welche wir jetzt freie Künste nennen, sind vielmehr im Dienste praktischer Zwecke und zur Befriedigung dringender Bedürfnisse des praktischen Lebens entstanden, und in diesem Dienste haben sie sich entwickelt. Diese praktischen Zwecke werden dann im dritten Kapitel („Die historische Kunsttheorie") näher dargelegt. Da wird mit Hinweis auf die in den „Origins of Art" mitgeteilten Forschungsresultate festgestellt, daß die wichtigsten von diesen praktischen Zwecken, in deren Dienst die Künste sich entwickelt haben, die Gedankenmitteilung, der erotische Reiz, Anspornung zur Arbeit und zum Krieg und magische Wirkungskraft gewesen sind. In den zwei folgenden Kapiteln („Die psychologische Kunsttheorie" und „Die ästhetische Kunsttheorie") entwickelt Hirn dann seine Auffassung vom Wesen der Kunst. Seine Erörterung dieser Frage mündet in folgende Begriffsbestimmung der Kunst aus: „Ein Kunstwerk — ist ein Erzeugnis einer Tätigkeit, durch welche ein ausgeprägt gefühlsbetonter menschlicher Seelenzustand vollständig ausgedrückt wird in einer äußeren Form oder Gestalt, welche eine freie und interesselose Betrachtung ermöglicht und dadurch, statt der aufregenden oder verwirrenden Eindrücke des außerästhetischen Lebens dem Betrachter eine rein kontemplative Lustempfindung bietet" (Schwed. S. 106, Finn. S. 112). Wie man sieht, ist diese Definition logisch nicht einwandfrei und der Form nach auch nicht ganz regelrecht. Aber sachlich geht daraus unzweideutig hervor, daß Hirn sich wesentlich auf den Boden einer emotionalistischen Kunstauffassung stellt, wonach die Kunst den Ausdruck der eigenen Gefühle des Künstlers zum Ziele hat. Die zwei letzten Kapitel des ersten Abschnitts dienen der Begründung dieser Auffassung, die übrigens schon sowohl in den „Vorstudien" als auch in den „Origins" zum Ausdruck kommt. Doch hat Hirn weder in dem „Ästhetischen Leben" noch anderswo seine emotionalistische Grundauffassung weiter entwickelt. Es ist, als ob er sich scheute, sich entschieden auf den Standpunkt einer bestimmten Grundauffassung zu stellen und diese unerschrocken und mit eiserner Folgerichtigkeit durchzudenken. Schon das ist nicht ganz folgerichtig, wenn Hirn stark betont, daß alle Kunst G e f ü h l s ausdruck sei, aber zugleich daran festhält, daß jedes Kunstwerk unbedingt auf den Betrachter einen l u s t v o l l e n Eindruck machen müsse. Diese zwei Forderungen sind nicht gut miteinander vereinbar. Denn wenn der Künstler durch seine Werke nicht allein seine lustvollen, sondern auch seine unlustvollen Gefühlserlebnisse anderen mitteilt, dann ist es nicht leicht verständlich, wie diese letzteren beim Empfänger sich in reine Lusterlebnisse verwandeln können. Aber darauf wollen wir hier nicht näher eingehen. In dem zweiten Abschnitt werden die wichtigsten ästhetischen Grundzustände behandelt: das Schöne, Anmut und Würde, das Erhabene, das Tragische, das Komische. In seiner Auffassung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0335
gefördert durch die DFG

von der Anmut schließt sich Hirn an Herbert Spencer an, nach dessen Deutung der Eindruck der Anmut auf Kraftersparnis beruht. Der Eindruck des Erhabenen wiederum wird von Hirn im Anschluß an Burke erklärt, dessen bekannte Furchttheorie von Hirn feinsinnig weiterentwickelt wird[21]). Das Tragische wird von Hirn in herkömmlicher Weise für eine Unterart des Erhabenen erklärt. Er billigt somit im Grunde die alte kurze Begriffsbestimmung: „Tragisch ist der Untergang des Erhabenen". Aber die tragische Schuldtheorie, wie die übrigen metaphysischen Theorien, welche besonders von den Hegelianern ihrer Auffassung vom Tragischen zugrunde gelegt wurden, weist Hirn ab. Das Komische wird von Hirn im Anschluß an die Theorie von Th. Lipps[22]) erklärt. Doch ist Hirn kein einseitiger Anhänger dieser Theorie. Er gibt vielmehr zu, daß sie nicht allein imstande ist, alle komischen Erscheinungen befriedigend zu erklären. Überhaupt ist das Komische nach Hirn eine so vielgestaltige Erscheinung, daß es in allen seinen Äußerungen durch keine einzelne Theorie restlos erklärt werden kann. Man muß vielmehr zur allseitigen Erklärung des Komischen seine Zuflucht bald zu der einen, bald zu der anderen von den vielen Theorien des Komischen nehmen. Diese bewegliche Stellungnahme Hirns zu den Theorien des Komischen ist bezeichnend für seine Stellung zu den Theorien überhaupt. Es ist offenbar irgendwie wider seine Natur, sich entschieden auf den Standpunkt einer bestimmten Auffassung zu stellen und diese streng folgerichtig und systematisch zu Ende zu denken. Er will sich lieber eine freie Umschau über die verschiedenen, auch gegensätzlichen Meinungsrichtungen bewahren, um ungebunden und unbehindert das Gute und Vernünftige überall da zu nehmen, wo er es findet. Auf dieser Abneigung gegen die strenge, unerbittliche Systematik mag es zum Teil beruhen, daß Hirn seine ästhetischen Gedanken nicht weiter entwickelt hat als es in den hier erwähnten Schriften geschehen ist. Er hat sich in den zwei letzten Jahrzehnten fast ausschließlich der Literaturforschung zugewandt und hat eine stattliche Reihe von hervorragenden Arbeiten über interessante, höchst verschiedenartige literarische Themata herausgegeben, in denen seine vielseitige, staunenswerte Gelehrsamkeit, seine feine Beobachtungsgabe, sein durchdringender analytischer Scharfsinn und seine hochkultivierte, mit feiner gutmütiger Ironie gewürzte Stilkunst vielleicht am besten zur Geltung kommen[23]).

---

[21]) Die Auffassung Hirns vom Erhabenen ist an einer anderen Stelle vom Verf. ausführlich erörtert worden. Vgl. Ästhetische Streitfragen, S. 390—404.

[22]) In Wirklichkeit hat Th. Lipps keine eigene Theorie von der Komik aufgestellt, sondern nur eine alte, schon von Cicero und Kant herstammende, aber von Fr. Vischer, A. Bain und Spencer am besten formulierte Theorie wiederholt.

[23]) Hier seien einige von den literarhistorischen Werken Hirns erwähnt: Episoden; Einige Kapitel über Leben und Literatur im 18. Jahrhundert; Diderot; Swift. Dr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0336
gefördert durch die DFG

Da es die Pflicht des Historikers ist, gewissenhaft über alles zu berichten, was auf dem in Frage stehenden Gebiete tatsächlich geschehen ist, muß ich hier wohl auch meine eigenen ästhetisch-theoretischen Schriften kurz erwähnen. Meine wissenschaftliche Tätigkeit ist hauptsächlich gerade auf die theoretische Ästhetik gerichtet gewesen. Schon in meiner Doktordissertation (Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie. Helsingfors 1903) habe ich Fragen wie „Begriff der Kunstphilosophie", ihre Methode, Wesen der Kunst, ihre Entstehung, Aufgabe, Stellung und Bedeutung im Gesamtleben, ihr Verhältnis zur Sittlichkeit erörtert. Schon damals war die emotionalistische Grundauffassung mir zur Überzeugung geworden, und an dieser Auffassung folgerichtig festhaltend habe ich die Probleme zu lösen versucht. Noch heute bekenne ich mich zu den in jener Schrift geäußerten Grundgedanken, obgleich ich die damalige jugendlich übereifrige Ausdrucksweise der Gedanken durchaus nicht mehr billige. In den folgenden Jahren (1907—1910) habe ich teils in der finnischen Zeitschrift Walwoja, teils in den Annalen der Finnischen Akademie der Wissenschaften eine Reihe von Aufsätzen veröffentlicht, in denen ich die Grundgedanken und Hauptkennzeichen der historisch bekanntesten Kunstrichtungen (des Klassizismus, der Romantik, des Naturalismus) festzustellen gesucht habe[24]). Im Jahre 1911 habe ich eine kurze Geschichte der Ästhetik (360 Seiten, in finnischer Sprache) veröffentlicht. Gleichfalls in finnischer Sprache habe ich einige Jahre später mein ästhetisches Hauptwerk, Grundfragen der Ästhetik[25]), herausgegeben. Meines Wissens ist dieses Werk die einzige rein emotionalistische systematische Ästhetik. Der emotionalistische Grundgedanke ist darin folgerichtig durchgeführt. In schwedischer Sprache habe ich im Jahre 1925 einen längeren Aufsatz über die ästhetische Anschauung Henrik Ibsens geschrieben[26]). In finnischer Sprache wiederum einen Aufsatz über die Kunstkritik in ihrem Verhältnis zur Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Ästhetik[27]). Auch in französischer Sprache habe ich einige ästhetisch-theoretische Aufsätze geschrieben,

---

Johnson und James Boswell; Reynolds und Gainsborough; Eremiten und Pilger; Der alte Postwagen und einige von seinen Reisenden; Die Insel im Ozean; Beaumarchais; Der Runeberg-Kultus.

[24]) Die deutsch geschriebenen Aufsätze, welche ich in diesen und späteren Jahren teils in deutschen Zeitschriften, teils in den Annalen der Finn. Akademie veröffentlicht habe, erwähne ich hier nicht, weil die wichtigsten von ihnen in mein Buch „Ästhetische Streitfragen" aufgenommen sind.

[25]) Estetiikan peruskysymyksiä I—II (1918—1919). 840 Seiten.

[26]) Bidrag till belysning av Henrik Ibsens estetiska åskådning. Norwegische Zeitschrift Edda (1925). 40 S.

[27]) Walwoja-Aika — 1926.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0337
gefördert durch die DFG

nämlich: Les premiers devanciers français de la théorie du milieu[28]); La théorie du comique de M. Henri Bergson[29]) und Quelques remarques sur l'esthétique de Dubos[30]). Außerdem habe ich (auf finnisch) zwei Aufsätze über die Ästhetik Taines, nämlich über seine Kunstkriterien und über seine Auffassung vom Wesen der Kunst, und einen Aufsatz über Condillac als Vorgänger der modernen Kunstforschung[31]) geschrieben. Meine ästhetischen Ansichten sind einigermaßen zusammengefaßt, obgleich nicht systematisch dargestellt in meinem Buch Ästhetische Streitfragen, auf welches hier schon wiederholt hingewiesen worden ist[32]).

In Finnland haben die bildenden Künstler und Schriftsteller keine nennenswerten Beiträge zur ästhetischen Theorie geliefert. Auch die Kunsthistoriker haben wenig darüber geschrieben. Nur zwei Namen sind aus diesen Bezirken zu nennen. Dr. Sigurd Frosterus (Architekt) hat in mehreren Schriften[33]) Spezialprobleme der bildenden Künste in anziehender und einsichtsvoller Weise behandelt. Dr. Lars Ivar Ringbom (Dozent der Kunstgeschichte an der schwedischen Akademie zu Turku (Åbo) hat in seiner Doktordissertation „Der Kampf um die Illusion in der Malerei"[34]) die Eigenart der Malerei von der Illusionstheorie aus zu erklären versucht[35]).

Zum Schluß ist noch, und zwar mit Nachdruck, ein Name zu nennen: Hans Ruin, Dozent der Psychologie an der Universität zu Helsinki. Hans Ruin ist ursprünglich kein Ästhetiker, sondern Psychologe und Philosoph. Er hat sich aber besonders in der letzten Zeit eingehend mit kunstpsychologischen und ästhetischen Problemen beschäf-

---

[28]) Annales Academiae scientiarum Fennicae. 1928. 50 S.

[29]) Ibid. 1929. 66 S.

[30]) Neuphil. Mitteilungen 1931. 10 S.

[31]) (Finnisch) Eräs uudenaikaisen taidetutkimuksen edeltäjä. — (Schwedisch) En föregångare till den moderna konstforskningen. Festschrift — Yrjö Hirn zugeeignet 1930. — Auch über zwei deutsche Ästhetiker, nämlich über Joh. Volkelt und Max Dessoir habe ich Aufsätze geschrieben.

[32]) Dieses Buch ist auch in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Bd. XXXX. H. 1. S. 81 ff. 1936) von Werner Ziegenfuß besprochen worden.

[33]) Olikartade skönhetsvärden 1915 (Verschiedenartige Schönheitswerte), Solljus och slagskugga 1917 (Sonnenlicht und Schlagschatten), Regnbågsfärgernas segertåg 1917 (Der Siegeszug der Regenbogenfarben), Das Farbenproblem in der Malerei (1920).

[34]) Kampen om illusionen i måleriet (1931).

[35]) In diesem Zusammenhang seien noch zwei andere ästhetische Dissertationen erwähnt, nämlich die von Fredrik J. Lindström, Taiteen tarkoitus ja moraali 1914 (Der Zweck der Kunst und die Moral) und die von Karl Ekman, Nietzsches estetik (1920).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0338
gefördert durch die DFG

tigt. In einer schon 1923 erschienenen Schrift „Neuzeitliche Kunst in psychologischer Beleuchtung“[36]) setzt er sich mit den verschiedenen Richtungen der modernen bildenden Kunst auseinander, sucht so viel Vernünftiges und Gesundes aus ihren dunklen Bestrebungen, Verirrungen und Verwirrungen herauszulesen wie nur möglich und urteilt sehr klug und besonnen. In einem anderen, unlängst erschienenen großen Werke „Die Mystik der Poesie“[37]) sucht er das innerste Wesen der Dichtung durch einen Vergleich mit der Mystik zu enthüllen. Der Verfasser dieses Aufsatzes ist allerdings für seinen Teil der Meinung, daß es nicht gelingt, aus der Dunkelkammer der Mystik Licht zu verbreiten über das Wesen der Dichtung, denn man kann nicht leicht etwas Dunkles mit noch Dunklerem erklären. Freilich ist es nicht schwer, mancherlei Analogien zwischen der Dichtung und der Mystik zu entdecken. Das Dichterische ist überhaupt eine so vielseitige Erscheinung, daß man irgendwelche Verwandtschaft zwischen ihm und allen möglichen anderen Erscheinungen leicht entdecken kann. Aber alle diese Analogien sind nicht geeignet, das Wesen der Dichtung zu erklären, sondern viele sind eher geeignet, es zu verdunkeln. Die Analogie zwischen Dichtung und Mystik gehört, besonders wenn sie so weit getrieben wird, nach meiner Ansicht zu diesen verdunkelnden und verwirrenden Ähnlichkeiten. Trotz dieser sachlichen Bedenken ist das Buch Hans Ruins als höchst gedankenreich, anregend und glänzend geschrieben zu rühmen.

---

[36]) Nutidskonst i psykologisk belysning.
[37]) Poesiens mystik. Helsingfors 1935.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0339
gefördert durch die
DFG

Bemerkungen

Spätromanik und Frühgotik

Von

Walter Del-Negro

Es gehört zu den schwierigsten Problemen der mittelalterlichen Kunstgeschichte, das gegenseitige Verhältnis von Spätromanik und Gotik zu klären. Nicht nur, daß in Deutschland und Italien noch spätromanisch gebaut wird, während Nordfrankreich schon längst zur Früh-, ja Hochgotik übergegangen ist — das wäre im Prinzip nicht auffälliger als das zeitliche Nebeneinander der Spätgotik in Deutschland und der Renaissance in Italien — vielmehr ist im Ursprungslande der Gotik selbst die gegenseitige Abgrenzung von Spätromanik und Frühgotik höchst problematisch.

Dies muß ausgesprochen werden, obwohl die Herkunftsfrage für die Gotik wohl im ganzen als gelöst zu betrachten ist. Es wird wohl kaum noch bestritten werden, daß die entscheidenden Anregungen aus der Normandie gekommen sind (mögen auch wichtige Einzelheiten aus anderen Provinzen übernommen worden sein). Es läßt sich eine stetige und durchaus folgerichtige Entwicklung von den normannischen Bauten wie Mt. St. Michel, Lessay, Ste. Trinité und St. Etienne in Caen usw. über Sens und Le Mans, St. Germer und St. Denis, Senlis und Noyon zur Pariser Notre Dame hin beobachten, die dann etwa am Abschluß der Vorbereitungsepoche, am Eingangstor zur reinen Gotik steht. Die Normandie führt zunächst durch die Wandgliederung mit durchlaufenden Vertikalen, sodann durch die Einführung des Rippengewölbes die Elemente des Dynamismus in die sonst so wenig dynamisch empfundene romanische Architektur ein, die dann in allmählicher Weiterbildung zur Massenverzehrung und visionären Raumgestaltung der Gotik gesteigert wurden. Auch die gotische Grundrißlösung mit ihrer einheitlichen West-Ostorientierung erscheint in der Normandie vorgebildet, nicht minder die große Bedeutung der Fassade mit den Westtürmen (St. Etienne-Caen; von hier geht der Weg zu den Fassaden von St. Denis und Chartres).

So ergibt sich das Bild einer einheitlich aufsteigenden Entwicklung von primitiv-archaischen Vorstufen zu klassischer Höhe. Die einzelnen Schritte dieser Entwicklung sind bezeichnet durch die Gruppe der flachgedeckten Emporenbasiliken (mit Diensten) des 11. Jahrhunderts, weiter durch den Übergang zum Rippengewölbe — normannische Kirchen um 1100, die Rippen noch nicht konstruktive Träger, sondern gleich den Diensten Darsteller der gedachten mechanischen Funktionen (G a l l) —, sodann, bei der Übernahme durch die Ile de France, durch die konstruktive Verbesserung des Rippengewölbes, die aus den Rippen wirkliche Träger machte, die Kappen in leichte Füllungen verwandelte, damit die Voraussetzung zur Ausscheidung der Wandflächen bot und so den Schritt zur eigentlichen Gotik bedeutete.

Der primitive Charakter der Anfänge erhellt nicht nur aus der technischen Unvollkommenheit der ersten Rippengewölbe, er läßt sich auch erkennen in der nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0340
gefördert durch die
DFG

allmählichen Befreiung vom gebundenen System — die sechsteiligen Gewölbe über dem Quadrat halten sich bis in die Pariser Notre Dame; diese Primitivität steckt aber auch in der zögernden Art, mit der die alte Massigkeit und Körperlichkeit überwunden wird. Daraus ergibt sich — höchst kennzeichnend für die Unsicherheiten einer Anfangsphase — ein deutlicher Zwiespalt zwischen der neuen Linearität und den alten plastischen Körperformen; die Rechnung geht eben noch nicht auf. Dieser Zwiespalt läßt die normannischen Kirchen ästhetisch unbefriedigender erscheinen als die gleichzeitigen etwa Burgunds; deshalb kann Frankl bemerken, daß die Rippengewölbe, die in der Normandie allmählich an die Stelle der Flachdecken treten, nicht zur Wand passen: es bleibt eine deutliche Diskrepanz zwischen den immer noch sehr körperlich wirkenden Wänden und dem viel stärker skelettierten, von einem abstrakten Liniengeflecht beherrschten Gewölbe. Ähnlich ist es noch etwa in Sens, wo nicht nur die Rippen, sondern teilweise auch die Dienste allzu schmächtig erscheinen gegenüber den sonst noch recht wuchtigen Formen der Wände und Hauptpfeiler. Aber selbst in der Notre Dame ist der Zwiespalt noch da; die gotisierende Tendenz ist zwar — in einer rückläufigen Bewegung gegenüber den Anfängen — von der Decke aus wieder herab auf die Wandflächen vorgedrungen und hat sie zur Gänze mit einem zarten, die robuste Körperlichkeit auflösenden Liniengespinst überzogen, aber die Pfeiler des Erdgeschosses erscheinen noch schwer und massig. An einer analogen Wende steht die Fassade, im ganzen noch sehr erdenschwer, in Einzelheiten wie der feingliedrigen Säulengalerie aber schon die klassische Gotik vorwegnehmend.

Die Primitivität der Anfänge zeigt sich auch in den räumlichen Proportionen. Besonders Sens und Le Mans müssen auffallen durch die unverhältnismäßig große Breite, die diesen Bauten einen gedrückteren, plumperen Zug gibt als den meisten hochromanischen. Mögen dies auch örtliche Ausnahmen sein, wie Gall meint, so kann doch nicht übersehen werden, daß die gotische Überhöhung erst allmählich einsetzt; man kann die Proportionen stetig im Sinne eines wachsenden Höhendranges sich herausbilden sehen. (Nach Clasen: Sens 1 : $1^4/_5$, Senlis 1 : $2^1/_4$, Noyon 1 : $2^3/_4$, Paris 1 : $2^4/_5$, Amiens 1 : $3^1/_2$.)

Nach all dem könnte man sich versucht sehen, die Entwicklung von den normannischen Kirchen des 11. Jahrhunderts bis zur Hochgotik als einheitlichen, nur durch einzelne mutationsartige Rucke gegliederten Prozeß anzunehmen. Die normannische „Romanik“ erschiene dann im wesentlichen als erste Stufe der Frühgotik, die ganze Gotik wie ein gewaltiger Zweig, der aus dem vielverästelten Baum der französischen Romanik herauswächst und gegenüber den übrigen, früher verkümmernden Ästen eine besonders reiche Entfaltung bringt. So läßt denn auch Frankl die Gotik nicht erst mit St. Denis beginnen, sondern mit der normannischen Romanik, mit der Trinité in Caen.

In Wirklichkeit liegen aber die Dinge reichlich komplizierter. Dasselbe 12. Jahrhundert, das die geschilderte aufsteigende Entwicklung von der normannischen Romanik zur Gotik zeigt, läßt auf der anderen Seite typische Anzeichen eines Spätstiles erkennen. Die wild aufgewühlte, durchaus malerisch konzipierte Fassade von Laon gilt als das bekannteste Beispiel. Auch das Innere dieser Kirche läßt, wenn auch viel zurückhaltender, ähnliche Tendenzen erkennen (besonders reich profilierte Wandgliederung, Häufung der Dienste, Hemmung der Aufwärtsbewegung durch Ringe an den Diensten, starke Licht-Schattenkontraste usw.). Auch im Dekorativen lebt sich ein ausgesprochen malerischer Sinn aus (Kapitelle von Laon und St. Germer; ähnlich in St. Michael-Hildesheim aus der zweiten Bauperiode). Der Chor von St. Rémi und das Querschiff von Noyon zeigen die malerische Auflösung des Raumes;

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0341
gefördert durch die DFG

man hat hier von rokokohaften Wirkungen gesprochen. Die allgemeine Tendenz zur Massenauflockerung, die zur Gotik führt, verbindet sich hier mit spezifischen Endformen einer Stilentwicklung und läßt außerordentlich reizvolle Schwingungen des Raumes zwischen freien Bogen- und Säulenordnungen entstehen, deren fließende Bewegtheit in einigem Gegensatz zur Geradlinigkeit des gotischen Aktivismus steht.

Aus diesen Gründen möchte G a l l die gesamte Frühgotik zur Spätromanik stellen und die entscheidende Wende zur Gotik erst um 1190 ansetzen, da um diese Zeit die malerische Baugesinnung wieder weicht und einer neuen, schlichten Klarheit Platz macht, auch das spezifisch gotische Raumgefühl erst ganz rein durchdringt (Dynamisierung des Raumes selbst, während vorher erst die Grenzen des Raumes von der neuen Dynamik erfaßt worden waren). Gall spricht daher von einer Schraubenbewegung, in der das 12. Jahrhundert eine ähnliche Stellung einnimmt wie später das 14. und 15. (Spätgotik).

Aber auch das Bild der Schraube kann nicht recht befriedigen. Es kommen darin zwar die beiden besprochenen Tatsachen zur Geltung, daß es im 12. Jahrhundert eine aufsteigende Entwicklung zur Gotik hin gibt und daß dieselbe Zeit durch einen malerischen Stil gekennzeichnet ist, aber was darin nicht zum Ausdruck kommt, das ist der Umstand, daß die malerische Phase des 12. Jahrhunderts, wie doch Gall selbst wahrhaben will, ein ausgesprochener Spätstil, ja geradezu in gewisser Beziehung ein Ende ist. Will man auch dies gebührend berücksichtigen, so wird es sich als notwendig erweisen, von der Vorstellung einer linearen Entwicklung abzugehen. Die primitiven Formen der zur Gotik emporführenden Richtungslinie und die Spätformen des malerischen Stiles lassen sich nicht auf einen Nenner bringen. Die Baukunst des 12. Jahrhunderts ist eben nicht einheitlich orientiert, man verbaut sich den Zugang zu ihrem Verständnis, wenn man sie durch ein wie immer geartetes lineares Schema symbolisieren will; sie setzt sich aus verschieden gerichteten Komponenten zusammen, die sich zwar u. U. an ein und demselben Bauwerk vereinigen können, aber doch grundsätzlich entgegengesetztes Vorzeichen besitzen und nur durch ihre Gleichzeitigkeit zur Überdeckung kommen müssen.

Die Voraussetzung einer einfach linearen Entwicklung stammt noch aus der Zeit, in der man die gesamte Romanik nur als die archaische Vorbereitungsstufe der Gotik ansah, also das, was für die Normandie gelten mag, auch auf die übrige Romanik übertrug. Diese Auffassung wirkt auch heute noch in vielen Darstellungen nach, und zwar überall dort, wo bei Behandlung der Romanik die Normandie in den Vordergrund der Betrachtung geschoben wird (z. B. G a l l, H a u t t m a n n, C l a s e n).

Die französische Romanik hat aber unter ihren vielen Typen unleugbar auch solche hervorgebracht, die durchaus nicht den Eindruck einer archaischen Vorstufe erwecken, sondern klassische Vollendung erreichen. Dazu gehören insbesondre die Tonnenkirchen Burgunds aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Ihnen gegenüber erscheinen die gleichzeitigen normannischen Kirchen trotz ihres Dynamismus und ihres Vorweisens zur Gotik als verhältnismäßig primitiv. Sie gehen später zum Gewölbebau über als Burgund; das Wandgliederungssystem der Normandie, das im Hinblick auf die Gotik so fortschrittlich erscheint, findet sich ganz analog in St. Etienne-Nevers, d. h. in einem Bau, der gegenüber den reifen Schöpfungen der cluniacensischen Gruppe (Autun, Paray-le-Monial) unbedingt als Frühform bezeichnet werden muß — es kann daher an und für sich noch nicht als Symptom einer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0342
gefördert durch die DFG

späteren Stilphase der Romanik gedeutet werden, sondern nur als eine in der Normandie stammesmäßig bedingte Erscheinung, als ein Durchdringen nordischer Wesenszüge, wie denn auch mit Strzygowski an Nachklänge des nordischen Holzbaues gedacht werden darf[1]). Auch Hamann konstatiert für die Normandie das Festhalten am Holzbau, an Stabformen, z. B. in dem erst spät aufgegebenen Balkenwerk des Dachstuhles und in der Ornamentik.

Wie wenig es am Platze ist, die außernormannische Romanik Frankreichs als bloße Vorbereitungsstufe der Gotik abzutun, erhellt vor allem daraus, daß sie einen grundsätzlich andern Baugedanken zugrundelegt als später die Gotik: zielt diese zum ausgesprochenen Langhausbau und zur einheitlichen West-Ostorientierung mit stärkster Betonung des Tiefenzuges hin, so kommt es der französischen Romanik in ihren reifsten Schöpfungen umgekehrt auf eine große zentrale Baugruppe an, die schon im Außenbau durchaus dominiert und nach einer stufenweisen Abtreppung wohlproportionierter Baukörper — Chorkapellen, Umgang, Apsis — im pyramidalen Vierungsturm gipfelt, während im Innern der Raum von einem deutlichen Mittelpunkt, eben der Vierung, aus sich gleichmäßig nach vier Seiten weitet und zu einer in sich ruhenden Einheit zusammenschwingt.

Gehen wir nun von dieser Polarität im architektonischen Schaffen um 1100 aus: zwischen einer klassisch vollendeten, formal bis ins Letzte ausgeglichenen Hochromanik in Burgund und einer vergleichsweise primitiven, deutlich als Anfang charakterisierten, aber den späteren gotischen Aktivismus im Keime enthaltenden normannischen Kirchenbaukunst — dann wird es uns viel leichter fallen, das an Widersprüchen so reiche Bild der Entwicklung im weiteren 12. Jahrhundert zu entwirren. Es wird von diesen Voraussetzungen aus mit einer aufsteigenden Entwicklung zu rechnen sein, die von der Normandie aus durchaus konsequent zur Gotik hinleitet, und einer absteigenden, die vom klassischen Gipfel der burgundischen Hochromanik zu jenen Anzeichen eines typischen Spätstiles führt, wie sie uns in der Freude am Dekorativen und an malerischer Massenaufwühlung entgegentreten und unter dem Schlagwort Spätromanik zusammengefaßt werden können.

Nicht aber möchten wir mit Gall die gesamte Baukunst bis 1190, d. h. bis zum reinen Durchbruch der gotischen Ideen, als spätromanisch bezeichnen; Frühgotik und Spätromanik gehen vielmehr in Nordfrankreich nebeneinander her, um sich allerdings vielfach in schwer entwirrbarer Weise zu verflechten[2]).

---

[1]) Damit soll aber nicht gesagt werden, daß sämtliche Voraussetzungen für die Gotik in der nordischen Holzarchitektur liegen; mag der nordische Holzbau auch den Linearismus des Trägersystems und die Auffassung der Wand als eines bloßen Raumabschlusses im Sinne der Gotik vorweggenommen haben, so gilt dies schon nicht für den Grundriß, denn die nordischen Holzkirchen gehen vom Quadrat aus und verstellen die Richtung zur Apsis, während die Normandie von Anfang an die basilikale Lösung verwirklicht und durch den Staffelchor den Gedanken der West-Ostorientierung ebensosehr unterstreicht wie durch die Fassadenbildung (s. u.). Und ganz ebenso ist das Rippengewölbe, obwohl in der Normandie entstanden und mit seinen Rundprofilen den dort schon früher vorhandenen Diensten angepaßt, auf nichtnordische Voraussetzungen zurückzuführen, da bereits vor seinem Auftreten außerhalb der Normandie Kreuzgewölbe mit eckigen Diagonalgurten vorkommen (so in Provins zwischen Paris und Troyes im 11. Jahrhundert, was H. Glück, dem bedeutenden Erforscher der Wölbungsprobleme, entgangen zu sein scheint); der nordische Holzbau hingegen kennt keine Diagonalverbindungen, auch in der Normandie wären durch die Wandgliederung nur Quergurten, keine Diagonalrippen erfordert.

[2]) Das zeitliche Nebeneinander von Spätromanik und Frühgotik in Frankreich nimmt auch Frankl an, nur hält er beide für primitiv, während doch die Spät-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0343
gefördert durch die DFG

Die vorgeschlagene Sinndeutung schließt es auch aus, die spezifisch spätromanische Art der plastischen Massenauflockerung mit Clasen von der Normandie ausgehen zu lassen. Die Spätromanik ist nicht ein von der Hauptentwicklung abgeirrter Seitenast, sondern eine selbständige Bewegung. Der Anschein eines Hervorgehens aus der normannischen Kunst, von Clasen durch die Gemeinsamkeit einer „plastisch-dekorativen" Wandgliederung begründet, entsteht nur daraus, daß sich die Spätromanik des in der Normandie gebildeten Wandgliederungssystems für ihre spezifischen Ziele bemächtigt; zwischen dem Endstadium eines kubischen Massenstiles und dem Anfangsstadium eines aktivistischen, massenauflösenden Stiles können von vornherein gewisse Beziehungen erwartet werden, nur daß im einen (spätromanischen) Falle die nur partielle Auflockerung der Wand das Letzte war, was ohne völliges Aufgeben des zugrundeliegenden Kunstwollens noch erreicht werden konnte, während im anderen Falle diese nur teilweise Massenauflösung Vorbereitung für eine viel vollständigere und durchgreifendere Verleugnung alles Körperlichen bedeutete. Trotz vielfacher Berührungen auf mittlerer Linie sind also beide Entwicklungen gedanklich jederzeit zu trennen; aber auch im tatsächlichen Verlauf läßt sich der Unterschied der Baugesinnung doch immer noch erweisen, denn die Spätromanik macht aus der normannischen Wandgliederung etwas ganz Anderes. Die Normandie war beim Übergang zum plastischen Wandrelief karg nüchtern und sachlich sparsam geblieben; die Tendenz geht von hier aus zu allmählicher Verneinung der körperlichen Plastik und Reduzierung auf abstrakte Kraftschemata. Die Spätromanik bringt ganz im Gegenteil eine Bereicherung der Plastik im dekorativ-malerischen Sinne (besonders in Laon). Es handelt sich also um ein deutliches Abbiegen von der aktivistischen Entwicklungslinie, wie sie in der Normandie bereits angebahnt worden war.

Noch viel stärker sprechen die Gegensätze in der Grundrißlösung für die Trennung zweier diametral entgegengesetzter Entwicklungskomponenten. Es finden sich nämlich der romanische Zentralbaugedanke und die gotische Langhausidee während des 12. Jahrhunderts nebeneinander vor: die Normandie behält zwar den Vierungsturm noch bei, verzichtet aber auf die Gruppierung um ein Zentrum, also auf das Ausstrahlen aller Bauteile von einem gemeinsamen Mittelpunkte aus, benützt den von Cluny II übernommenen Staffelchor mit seiner Parallelanordnung der Bauglieder und unterstreicht dadurch den Gedanken der einheitlichen West-Ostorientierung; in dieselbe Richtung weist die Betonung der Westfassade und der Westtürme (St. Etienne-Caen). Später wird die Längsrichtung immer beherrschender, das Querhaus womöglich ganz eliminiert (Sens) oder doch stark reduziert (Notre Dame). Der Vierungsturm verkümmert zum Dachreiter, die Westtürme dominieren und krönen die Fassade, die zur logischen Vorbereitung des Kircheninneren wird.

Im Gegensatz dazu behält die Spätromanik die zentrale Baugruppe der Hochromanik bei, steigert dieses Schema jedoch in barocker Weise. Dies geschieht anscheinend zuerst in Tournai, wo ein wuchtiger Vierungsturm von vier gewaltigen Querschiffstürmen flankiert wird; Laon ist das großartigste, wenn auch unvollendete Beispiel für diese letzte Formulierung des kreuzbasilikalen Schemas i. e. S. Durch die Anordnung der Turmpaare an den drei Fassaden, wobei die Querhaustürme keineswegs den Westtürmen untergeordnet erscheinen, wird noch einmal der alte Ge-

---

romanik die typischen Kennzeichen eines Endstadiums aufweist und in der Formensprache der Romanik bereits vorwegnimmt, was später in noch rauschenderer Fülle die sterbende Gotik bringen sollte. Primitivität ist wohl nur im Rahmen einer neuen (in unserem Falle der gotischen) Formensprache möglich.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0344
gefördert durch die DFG

danke des Ausstrahlens von der Mitte in neuer Wendung verwirklicht: Langhaus und Querhaus erscheinen durchaus gleichberechtigt, die Turmpaare bezeichnen die Grenzen des zentrifugalen Ausschwingens, nicht aber den Beginn einer eindimensional hindurchflutenden Tiefenbewegung. Die Westfassade selbst ist nicht so sehr Auftakt des Innern, als malerisch-dekorative Schauwand, ihrer künstlerischen Funktion nach Selbstzweck.

Auch Noyon mit seinem apsidial geschlossenen Querhaus gehört z. T. hieher.

In Chartres klingt zum letzten Male, schon in abgeschwächter Form, die romanische kreuzbasilikale Anlage in der Art der Querschiffsbehandlung nach. Im übrigen geht die Hochgotik den Weg, den Sens und Paris vorgezeichnet haben. In Deutschland aber nimmt Limburg a. d. L. die Lösung von Laon wieder auf.

Wenn wir das Gesagte zusammenfassen, so ergibt sich das Bild zweier sich kreuzender Bogenlinien: der „Seinsstil" (F r a n k l) der Romanik entwickelt seinen eigenen, die Masse nicht so sehr auflösenden als aufwühlenden, dekorativ-malerischen Spätstil, der besonders in Deutschland und Italien noch bis ins 13. Jahrhundert reiche Entfaltung findet; der „Werdensstil" der Gotik hat seine (auch von der gleichzeitigen Romanik aus gesehen primitive) Vorstufe in der normannischen Architektur des 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts, setzt sich dann mit der Spätromanik auseinander, dringt aber in Frankreich seit 1190 in reiner Form durch. Im ganzen genommen verhält er sich zur Romanik als Spätform (ähnlich wie das Barock zur Renaissance), weil er dynamisch ist; aber er hat doch eine durchaus selbständige Entwicklung, die sich mit der romanischen überkreuzt — insofern erinnert das Verhältnis beider eher an das zwischen Dorik und Ionik. So wie die Romanik archaische Vorstufe (flachgedeckte Basiliken), klassischen Gipfel (burgundische Hochromanik) und Spätstufe (12./13. Jahrhundert) unterscheiden läßt, so wiederholen sich auch in der gotischen Entwicklungskurve diese Hauptabschnitte, zeitlich z. T. mit der Kurve der Romanik sich überdeckend (12. Jahrhundert primitive Vorstufe, 13. Jahrhundert klassische Stufe, 14./15. Jahrhundert Spätgotik). Nur ist dies eine Wiederholung auf anderem Niveau; das ergibt sich sofort, wenn man die Dinge sozusagen aus anderer Perspektive betrachtet, von der Nahansicht zur Fernansicht übergeht. Dann läßt sich die gesamte mittelalterliche Architekturentwicklung, unter Vernachlässigung der ihr untergeordneten Sonderzyklen, als Einheit betrachten, z. B. unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Raum und Masse. Man findet dabei, daß etwa bis ins 11. Jahrhundert die Masse ein unbedingtes Übergewicht über den Raum besitzt, daß die Hochromanik um 1100 ein klassisches Gleichgewicht zwischen Masse und Raum schafft, die Gotik aber schon im 13. Jahrhundert dem Raume eine entschiedene Vorrangstellung gibt. Auch die Anwendung des von Frankl geprägten Begriffspaares Raumaddition, Raumdivision führt zum gleichen Ergebnis: die Frühromanik zielt, mit gewissen Schwankungen, zur reinen Raumaddition hin, die Hochromanik bringt zwar in den kreuzgewölbten Kirchen die Vollendung dieses Prinzips, daneben aber in den Tonnenkirchen den harmonischen Ausgleich zwischen Addition und Division, die Gotik geht zur reinen Raumdivision über. Die Früh- und z. T. auch Hochromanik setzt starr in sich ruhende Raumteile nebeneinander, die Tonnenkirchen kennen bereits eine vom Mittelpunkt ausschwingende und in sich zurückkehrende Bewegung, der Aktivismus der Gotik läßt eine kräftige Bewegung durch den ganzen Raum einheitlich hindurchgehen, die nicht mehr in sich zurückkehrt, sondern über die ohnedies fast negierten Grenzen des Raumes hinausweist und damit das schafft, was Kennzeichen aller späten Stilphasen ist: nämlich die sogenannte offene Form, wie sie W ö l f f l i n als Wesenszug der Barockkunst herausgestellt hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0345
gefördert durch die
DFG

Es verhält sich also allem Anschein nach so, daß der im großen gesehen einfache Bogen der mittelalterlichen Architekturgeschichte eine Komplikation nur dadurch erfährt, daß bald nach Erreichen des Gipfels (Hochromanik) ein Wechsel in der Formensprache eintritt, und zwar infolge Einbruchs einer im wesentlichen auf nordischen Voraussetzungen fußenden Formenwelt. Dieser Wechsel kann nicht im Wege einfacher Ablösung vorgenommen werden; denn einerseits ist zur Zeit des erwähnten Einbruchs die alte Morphologie noch nicht tot, läuft daher neben der neuen noch eine Zeitlang einher und entwickelt aus sich heraus ein eigenes, wenn auch der zeitlichen Erstreckung nach mehr oder weniger verkümmertes Endstadium — auf der anderen Seite konnte die neue Formensprache selbstverständlich nicht plötzlich aus dem Nichts entstehen, mußte vielmehr aus eigenen, zunächst vergleichsweise primitiven Voraussetzungen herauswachsen. Auf diese Weise kam es zur Überkreuzung im angedeuteten Sinne.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0346
gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Herman Nohl, Die ästhetische Wirklichkeit, eine Einführung. Schulte-Bulmke, Frankfurt am Main, 1935. 216 S.

Herman Nohl setzt die drei Gesichtspunkte, unter denen das Kunstwerk betrachtet werden kann, den objektiven, der sich an die Form hält, den psychologisch-analytischen, der den Eindruck analysiert, und den historisch-genetischen, der vom Schaffen ausgeht, mit drei Epochen der Ästhetik gleich. Aber diese Methoden sind für ihn auch Momente im Kunstwerk, deren jeweilige Mischung bestimmte Spannungs- und Strukturverhältnisse erzeugt: „Das Geheimnis großer Werke wie jeder genialen Reproduktion — ich denke z. B. an die Geige Joseph Joachims — liegt in der eigentümlichen Einheit und Spannung, in denen hier das Gesetz der Form, die Personmacht des Künstlers und feinster Geschmack zusammenwirken." — Damit kreuzt sich nun die „Lehre von der Mehrseitigkeit der Funktion der Kunst". Funktion ist hier im Sinne der spezifischen Leistung verstanden, während darüber hinaus die Kunst auch Lebensäußerung in weiterem Umfange ist. Nohl unterscheidet vier solche Funktionen: Ausdruck, Wirklichkeitsdarstellung, Verschönerung oder Vollendung und symbolische Bedeutung. Sie sind in ihrem Ursprunge durchaus gesondert, wie man denn bei primitiven Völkern und bei Kindern eine jede dieser Funktionen finden kann; sie sind zugleich die verschiedenen Sphären, denen die Kategorien der Beurteilung (schön, echt, tief usw.) entstammen. Ganze Epochen bevorzugen jeweils eine dieser Funktionen; sie zwingen dann auch Kunstwerke, die ursprünglich einer anderen Sphäre entstammen, unter diese beherrschende Funktion. Denn es scheint, daß bestimmten Funktionen auch bestimmte Künste zugeordnet sind: so ist Musik vor allem Ausdruckskunst, aber sie wird doch auch mathematisch aufgefaßt; Baukunst ist rhythmische Verschönerung, aber sie kann auch sowohl der Zweckmäßigkeit wie dem Symbolwillen dienen; und in Malerei und Plastik scheint die Gegenwart uns den Kampf der Funktionen in besonderer Eindringlichkeit vorzuführen. Indem nun das Resultat der einen Funktion in den Dienst der anderen tritt, z. B. die harmonische Schönheit zum Symbol des Weltgrundes wird, entsteht jene „dunkle Weitstrahlsinnigkeit" (Goethe), die ein Kunstwerk unerschöpflich erscheinen läßt. Jeder Funktion wird nach aristotelischer Weise auch eine „Entartung" zur Seite gestellt; es sei hier nur das „Absinken der Schönheitskunst in die falsche Süßigkeit" genannt, die ohne Bezwingung der Wirklichkeit zustandekommt, das, was man eigentlich „Kitsch" nennt.

Man sieht, wie hier durch häufige Ineinssetzung logisch streng zu trennender Begriffe eine scheinbare Systematik entsteht, innerhalb deren es außerordentlich schwierig ist, das „Wahre" und „Falsche" zu unterscheiden. Nohl hat denn auch dieser am Eingange seines Buches dargelegten Einteilung selbst kaum Folge gegeben, und wo er (auf S. 35) zum ersten Male auf sie zurückgreift, geht ihm selbst der Unterschied zwischen „Momenten" und „Funktionen" wieder verloren. Im weiteren Verlaufe führt er dann auch die Diltheyschen Weltanschauungen in die Kunsttheorie ein. „Es gibt nicht bloß eine Ästhetik, eine Schönheit, sondern ebensoviele, als es typische Bewußtseinsstellungen gibt, also zunächst jedenfalls drei: die Ästhetik des Natura-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0347
gefördert durch die
DFG

lismus, des Pantheismus und des Idealismus der Freiheit, und so entsteht die Aufgabe, diese dreifache Stilgesetzlichkeit in dem Kunstschaffen der verschiedenen Genien bis in die letzten Formverhältnisse ihrer Werke nachzuweisen." Nun ist aber von jedem dieser Standpunkte aus noch eine Erhöhung möglich. Der Idealismus erhebt sich zur Verklärung, der Pantheismus erkennt mit Hölderlin und Hegel: „Versöhnung ist mitten im Streit, und alles Getrennte findet sich wieder", und diese „ganz andere Bewertung der Dissonanz" kann auch im Naturalismus zum Ausdruck kommen, der entweder, wie beim jungen Menzel, als „nüchterner Realismus" oder aber als Verzweiflung, Hohn, realistisch-zynische Satire, wie bei Goya, Hogarth, Dix, auftreten kann. Schließlich wird die Rutzsche Typenlehre, deren grundlegende Haltungsverschiedenheiten nach Eduard Sievers auch bei dem Betrachten von Bildern und Figuren gelten, zur Bestätigung der Weltanschauungen herangezogen. Aber das Hölderlinsche Prinzip der Versöhnung wird auch noch in einem ganz anderen Sinne gedeutet, wenn es sich darum handelt, den „metaphysischen Sinn der Form" zu erfassen. Aufgabe der Malerei ist es z. B. nicht, „durch die Beherrschung der perspektivischen Gesetze ihre Fläche zum Schein des Raumes zu erweitern." Sondern (Nohl beruft sich hier auf Hegel und auf Heinrich Ludwigs Buch über die Ölmalerei) „wie der Philosoph die Welt in die Form des Begriffes bringt, nicht aus Armut und Schwäche, sondern nur so ihren Zusammenhang erfassend, so bedeutet diese Reduktion der Welt auf die Fläche ihre Formulierung, die ihre Einheit sehen läßt." „Die Bindung in die Fläche ist das im Wesen der Malerei gelegene Stilprinzip." Sodaß die Kunst es wagen kann, im Mittelalter und im Futurismus „auch die Zeit durch die Fläche zu überwinden" und in ihren Einheitskreis zu bannen. Gleiches gilt für die Musik, wenn sich gegensätzliche Affekte im gleichen melodischen Ausdruck vereinen (Beispiele aus Fidelio und Verdi); ihre „elementare Form" ist die Harmonie. Auf dem Gebiete der Dichtkunst wird auf die schwebende, ausgewogene — wir möchten hinzufügen fast artistische — Sicherheit des „Wilhelm Tell" sowie auf die „versöhnende" Bedeutung des Reimes hingewiesen (vgl. Schütz, Über den Reim, 1802; hier sei noch an die schöne Verwendung dieses Symbols in der Begegnung von Faust und Helena erinnert). Nohl hatte selbst den Versuch gemacht, die Weltanschauungen auf das erkennende Bewußtsein zu gründen; in seiner Methodik verwendet er sie durchgehend so, als sei ihr Träger das psychologische Subjekt, und damit verwischt sich ihm im letzten Grunde der Gegensatz zwischen dem Schaffenden und dem Genießenden.

So ist man immer wieder genötigt, die Ordnungsgründe zu verwerfen, und muß die eigentlichen „Erkenntnisse", die ebenso aus lebensvoller Erfassung des Gegenstandes wie aus reicher Kenntnis des Materials erwachsen sind, von überall her zusammensuchen. Man wende nun aber nicht ein, daß sich diese Unbestimmtheit aus dem Wesen des Gegenstandes ergebe. Sondern wie Nicolaus von Cues, indem er in der „coincidentia oppositorum" die hergebrachte Logik verwarf, gleichwohl in der Klarheit der Mathematik das höchste Erkenntnisideal erfaßte, so kann man auch von der Kunst behaupten, sie sei ein Gegenstandsgebiet von solcher Einfachheit und Klarheit, daß das Erkennen ihr gegenüber versagt. Freilich wird es ihr desto näher kommen, je einfacher, klarer und geordneter es selbst ist.

Die gleiche Lockerung, die doch das Verständnis für den Gegenstand keineswegs ausschließt, zeigt sich auch im Aufbau des Buches. In einer Sprache, die oft Ausdruck echten künstlerischen Empfindens ist (etwa wo von dem Begriffe des Erhabenen und seiner „gefährlichen Süße" gehandelt wird) und wohl hie und da einige gedankliche Unsicherheiten aufweist, aber niemals zur Diltheyschen Schönrednerei wird, wird der Leser in die „ästhetische Wirklichkeit" eingeführt, so wie sie sich im Laufe der Neuzeit, seit der Renaissance, entfaltet hat. Die Übernahme des Diltheyschen Ansatzes von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0348
gefördert durch die DFG

den „drei Epochen“ bringt es mit sich, daß die Darstellung wesentlich Wissenschaftsgeschichte im engeren Sinne bleibt. Doch geht Nohl heuristisch keineswegs über Dilthey hinaus. An welchen sehr verschiedenen Punkten innerhalb der Mannigfaltigkeit des geschichtlichen Lebens sich Gedanken über Kunst, Besinnung auf die Grundlagen künstlerischen Schaffens entwickeln, das bleibt ebenso unbestimmt wie der Begriff der „ästhetischen Wirklichkeit“ selbst, und Nohl hält fest an der Gleichsetzung objektiv-rationale Ästhetik = Renaissance; Geschmacksästhetik = französisch-englischer Sensualismus, homme d'esprit, genießendes Epigonentum; Ästhetik des Schaffens = Geniezeit, Sturm und Drang, während sich die der Gegenwart nähere Zeit in eine schwer zu übersehende und zu ordnende Reihe von Schulbegriffen auflöst (Kant, Ästhetik der Klassik, der Romantik, Ästhetik von Unten usw.). Nohl begnügt sich mit dem allgemeinen Hinweis auf die „künstlerische Gesamtkultur der Antike“ (im einzelnen findet etwa das „nescio quid“ bei Cicero und die Rhetorik in ihrer Bedeutung für die „Stile“ Erwähnung) und wird weder der anthropologischen Bedeutung der „ratio“ in Mittelalter und Renaissance noch dem Begriffe des Schönen im Denken des letzteren Zeitalters gerecht, ja, er nimmt im Kapitel über die Renaissance nicht ein einziges Mal Bezug auf die italienischen Platoniker. Doch lassen sich wiederum einzelne erleuchtende Bemerkungen aus dem Zusammenhang herauslösen. So wird die doppelte — und vielleicht tief im italienischen Temperamente wurzelnde — Leidenschaftlichkeit der Renaissance eindringlich beschrieben: die forza, grandezza, magnificenza, terribilità (nach Heinse, Stendhal, Burckhardt), von Michelangelo in höchster Steigerung verkörpert; und der „entusiasmo“ der Erkenntnis („che bella cosa è la prospettiva“; „destruggi tutta la mia musica“), der in der „Proportion“ sein zugleich künstlerisches und mathematisches Symbol findet. Ferner wird in etwas eigentümlicher Wortfügung die Renaissance in ihrem „gegenständlichen Verhältnis zum Affekt“ gekennzeichnet. „Die Theorie des direkten Ausdrucks der Empfindung, der subjektiven Leidenschaft kommt doch in dieser Zeit nur in der Ästhetik der Musik zu Wort.“

Die Musik erscheint also hier kraft ihrer „Funktion“ als die Trägerin einer neuen künstlerischen Möglichkeit, sie weist voraus, und damit ist ein weiteres Bemühen des Nohlschen Buches angedeutet: die Wandlung der Ästhetiken — oder des Geschmacks? oder des künstlerischen Bewußtseins? — dialektisch zu begreifen. Es werden deshalb am Ende eines jeden Kapitels die „Grenzen“ der jeweiligen Ästhetik aufgewiesen und auch die Nationalcharaktere für den Wandel der Kunststile verantwortlich gemacht; so werden am Schlusse des Renaissancekapitels z. B. zwei so gefährlich schillernde Begriffe wie innere und äußere „Form“ als germanisch und romanisch einander gegenübergestellt. Sehr knapp wird der Barock beschrieben: gleichzeitig mit der Auflockerung des Rationalen in der literarischen Kritik (der Hinweis auf Shaftesbury, Batteux, Montesquieu wäre hier vielleicht besser als im folgenden Kapitel am Platze gewesen) entfaltet sich das „Erhabene“ und findet seinen vollkommensten Ausdruck in der Musik. Im Kapitel über die Geschmacksästhetik finden sich lehrreiche psychologische Bemerkungen über Sexus und Kunstschaffen; „sagt doch schon Opitz, daß die Poeten niemals mehr sinnreiche Gedanken und Einfälle haben, als wenn sie von ihrer Buhlschaften himmlischer Schöne, Jugend, Freundlichkeit, Haß und Gunst reden“. So preist auch Descartes, von dessen Kunstfeindlichkeit (Nohl S. 41) wir uns nicht überzeugen können, im „Discours de la méthode“ die Dichtkunst als eine edle Beschäftigung des jungen Menschen. Und wir sind sicher, daß sich leicht die eine oder andere Äußerung des „amusischen“ Kant auffinden ließe, die sich vortrefflich in diesen Zusammenhang einfügen würde. ...

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0349
gefördert durch die DFG

Die „Ästhetik des Schaffens“ hat ihren Ursprung in einer tiefgreifenden Wandlung der Geister, die sich in Italien vorzubereiten scheint (Vico 1668—1744, Muratori 1672—1750; Nohl S. 62, Hinweise bei Burdach), um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (1735 Blackwell, 1753 Lowth, 1759 Young) England und mit Diderot und Rousseau Frankreich erfaßt, und innerhalb deren es Deutschland vergönnt war, sein großes Zeitalter aufzubauen, wie Frankreich im siebzehnten Jahrhundert, Italien in der Renaissance das seinige gehabt hat. „Wieder, wie in der Renaissance, erscheint eine große Kunstwelle — diesmal ist es die Poesie — aus neuen nationalen Gründen, eine neue Funktion der Kunst tritt mit aller Gewalt heraus, und wieder, wie in der Renaissance, ist das Entstehen und die Ausbildung dieser Kunst begleitet von einem intensiven ästhetischen Nachdenken, das aus dem schöpferischen Willen der Generation seine Richtung und seine Geschlossenheit bekommt.“ Diese künstlerische Besinnung, diese *Ποιησις* und ihre Quellen zu untersuchen und darzustellen, sollte in der Tat eine der bedeutenden Aufgaben für die Geschichte der Ästhetik sein. Doch dürfte man, um der reinen Erfassung willen, weder Begriffe wie den des Verstehens an diese Zeit herantragen noch mit der Dreiteilung „Genie, Prophet und Heros“ arbeiten. Und war Goethe wirklich für diese Zeit „das Genie“, „das Urphänomen, an dessen Wesen sich das Geheimnis des Wirklichen ablesen ließ“? Wir werfen etwa einen Blick auf die von Nohl ausführlich wiedergegebenen Äußerungen Goethes aus der Sturm- und Drang-Zeit. Wie könnten sich diese in Klarheit und gedanklicher Einsicht mit den Erkenntnissen Winckelmanns und Herders, oder gar mit einem Abschnitt aus der Hamburgischen Dramaturgie messen? Dort sind die wahren und tiefen Gedanken über Kunst zu finden, an denen, als an der eigentlichen „Ästhetik der Vollendung“, auch das künstlerische Genie sich unbewußt bildete, jene Klarheit, die noch auf Schriften wie Moritz' Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ hinüberstrahlt (Nohl, S. 101). So hat auch der Begriff des Schönen im Jahrhundert Lessings und Winckelmanns einen neuen Weltgehalt gewonnen, eine Tiefe und mystisch-kosmische Bedeutung, die die Renaissance nicht kannte. Und wir möchten glauben, daß die nachfolgenden Worte Herders, die Nohl widergibt, ohne sie doch ganz auszuschöpfen, nicht sowohl einen Abschluß (Nohl, S. 81) als einen Anfang und eine Verpflichtung für die Zukunft bedeuten: „Jede Produktion ist einseitig und trägt nationale Manier. Für die Erkenntnis ist es aber möglich, sich von diesem angeborenen und eingeflößten Eigensinn zu einer singulären Lage loszuwickeln und endlich ohne National-, Zeit- und Personalgeschmack das Schöne zu kosten, wo es sich findet, in allen Zeiten und allen Künsten und allen Arten des Geschmacks, überall von allen fremden Teilen losgetrennt, es rein zu schmecken und zu empfinden. Glücklich wer es so kostet, er ist eingeweiht in die Geheimnisse aller Musen und aller Zeiten und aller Gedächtnisse und aller Werke, die Sphäre seines Geschmacks ist unendlich wie die Geschichte der Menschheit, die Linie des Umkreises liegt auf allen Jahrhunderten und Produktionen, und er und die Schönheit steht im Mittelpunkt.“

Waterloo (Canada). Hans Rabow.

Henri Focillon: Vie des Formes. Librairie Ernest Leroux, Paris 1934. 98 p.s.

Der durch seine verdienstvollen kunstgeschichtlichen Forschungen bekannte Verfasser entwickelt in der vorliegenden Schrift Gedanken zur Grundlegung einer Philosophie der Kunst, die als fruchtbare Synthesen von Erlebnis und Reflexion die stärkste Beachtung verdienen. Wenn wir zu der Grundeinstellung Focillons Zugang gewinnen wollen, müssen wir vor allem die Erinnerung an die umfangreiche Polemik ausschalten, die sich in der Geschichte der deutschen Ästhetik an das Form-Inhalt-Pro-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0350
gefördert durch die DFG

blem knüpft. Form in dieser Antithetik ist ein künstliches Abstraktionsprodukt, das sich im Verein mit dem Dogma vom schönen Kunstschein herausgebildet hat. Form ist entstofflichte Wirklichkeit, über deren Existenzart ein undurchdringlicher Nebel liegt. Wohl wird hier und da zugegeben, daß in die Relation zwischen Form und Gehalt noch das erheblich schwieriger zu deutende Kräftespiel zwischen Form und Werkstoff einzubeziehen sei, um der Struktur des Gesamtwerkes gerecht zu werden. Doch vermag weder der Formalismus noch die Inhaltsästhetik mit diesem Problem fertig zu werden. Dies sei zur allgemeinen Orientierung vorausgeschickt, damit die auf Verselbständigung des Formbereiches gerichteten Bemühungen des Verf.s nicht formalistisch mißdeutet werden. Form bedeutet für Focillon etwas Materiales, Dingliches, dessen Sein in der Welt nicht grundsätzlich und strukturell von seinem Sein in der Kunst verschieden ist. So stark der Verf. die Autonomie und Eigenlebendigkeit der Formen betont, so entschieden setzt er sich jedem abstrakten Formalismus entgegen. Er kämpft mit Leidenschaft gegen die Trennung von Form und Stoff (matière) und wirkt als Franzose erfrischend antikartesianisch. Form im Sinne des ästhetischen Formalismus ist ein Geschöpf geometrischen Abstraktionsdenkens (une spéculation sur l'étendue réduite à l'intelligibilité géometrique (47)), dem man die geheimnisvolle Kraft zutraut, den passiven Stoff zu modellieren. Ich hätte gewünscht, daß der Verf. das dritte Kapitel (Les formes dans la matière), das ich für grundlegend erachte, vorangestellt hätte. Denn Betrachtungen, wie sie sich im zweiten Kapitel (Les formes dans l'espace) finden, könnten bei oberflächlicher Lektüre den Anschein erwecken, als gingen sie nicht erheblich über Standlinien hinaus, die die formgeschichtliche Forschung in Deutschland bereits längst erreicht hat.

Für Focillon stellt die Welt der Formen einen Bereich selbständiger objektiver Gegebenheiten dar. Die Natur erzeugt sie in überschwänglicher Fülle; aber zu eigenartigem neuen Leben entfalten sie sich erst in der Welt der Kunst, wo sie eine unbegrenzte Fähigkeit zur Vermehrung und Verwandlung erhalten. Die Formen der Kunst sind nicht Ausdruck, Anzeichen oder Werkzeug einer äußeren Aktivität; sie sind geladen mit innerer Dynamik und schöpfen den Impuls zu neuen Entwicklungsmöglichkeiten ganz aus der ihnen innewohnenden Formenergie. So sind sie auch vom Zeichen oder Symbol zu unterscheiden. Denn das Zeichen erhält seinen Wert erst durch einen Akt der Deutung, Anerkennung, Auslegung oder bildmäßigen Beziehung; es sinkt zum absoluten Unwert herab, sobald ihr dieser Sinn entzogen wird, oder das Bezeichnete seine Bedeutung eingebüßt hat. Die Form dagegen ist ganz auf sich selbst bezogen, selbst verweisend (Le signe signifie, alors que la forme se signifie (4)). Nicht das Zeichen oder die Bedeutung bestimmt die Art der Form, sondern die Form als das Primäre zieht den Sinn an sich heran. Das formgewordene Zeichen emanzipiert sich von seinem ursprünglichen Zeichencharakter, wird zur selbständigen, lebendigen Gestalt, stößt die abgestorbene Bedeutung wie eine Puppenhülle ab, sucht sich neue Inhalte, erobert sich neue seelische Ausdrucksbereiche, die seinem ursprünglichen Entstehungssinn ganz fern liegen und verjüngt sich in immer neuen Verschlingungen des Formgedankens (les entrelacs successifs d'une pensée formelle (10)). Die Rede vom ‚Leben der Formen' ist also nicht im übertragenen, sondern im eigentlichen biologischen Wortsinne zu verstehen. Der Form-Homunculus entschlüpft der Begriffs-Phiole seines ursprünglichen Gehaltes; wächst, differenziert, spaltet sich, setzt üppige Vegetation an, läßt ursprünglich leere geometrische Zierformen zu einem Labyrinth üppig wuchernder Verästelungen emporschießen und erzeugt so den unübersehbaren Reichtum des Inhaltes. Der Verf. glaubt die Stadien dieses Wachstumsprozesses in der Bildwerdung der künstlerischen Konzeption wiederzufinden. Er verweist auf die Skizze als Vorstadium der Formbefruchtung, in der die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0351
gefördert durch die DFG

Konturen noch bündelweise auftreten, überzählige Gliedmaßen umherwirbeln, um dann gleichsam in infinitesimalen Schwingungen zum Stil des Hauptwerkes auszureifen (Les croquis de Rembrandt fourmillent dans la peinture de Rembrandt (18)).

Die Eigenständigkeit der Formen zeigt sich vor allem in ihrem souveränen Verhältnis zum Raum. Formen sind nicht einfach als Teilgebilde des abstrakten geometrischen Raumes zu verstehen; sie schaffen sich erst ihren Modus von Räumlichkeit und bestimmen ihn nach ihren Bedürfnissen. Schon beim Ornament können wir die raumerzeugende Kraft der Formen beobachten. Es ist kein abstraktes Schema (graphisme abstrait (39)), das sich in irgend einem neutralen Raum entfaltet; sondern Form und Raumstruktur bedingen sich gegenseitig und bilden eine untrennbare Einheit mit immanentem Erzeugungsprinzip. Die labyrinthischen Verschlingungen der Ranken, ihr Emporquellen und Zurückweichen, verbunden mit abwechselnder Betonung oder Aufhebung des Grundes, erzeugen phantastische Raumstrukturen, die den Gesetzen des Wirklichkeitsraumes nicht unterworfen zu sein scheinen (une faune d'hybrides soumis aux lois d'une monde qui n'est pas le nôtre (27)). Das gilt in noch höherem Maße von der ästhetischen Raumwirkung großer architektonischer Formen, die sich niemals allein aus dem Grundriß und toten mathematischen Proportionen berechnen läßt. Auch der architektonische Raum erhält erst seine immanente Gesetzlichkeit aus dem Eigenleben der schöpferischen Gesamtform. Diese Betrachtungen führen zur Auszeichnung gewisser Grundstrukturen, die hier und da an die formgeschichtlichen Analysen Wölfflins anklingen (geschlossener (l'espace-limite) und offener Raum (l'espace-milieu)). Natürlich kann bei Focillon von einer nach Kategorien gliedernden Formgeschichte nicht die Rede sein, da durch die grundsätzliche Bindung von Form und Stoff eine kaum übersehbare Mannigfaltigkeit von Lebensmöglichkeiten der Formen bedingt ist. Jede Form — selbst die der abstraktesten Kunst — gewinnt ihre schöpferische Kraft erst aus der innigen Verbindung mit dem Stoff, indem dieser „seine eigene Form der Form einverleibt" (impose sa propre forme à la forme (48)). Das klingt reichlich paradox und verstärkt den Verdacht, als ob der reinen Form neben ihrem stoffgebundenen Zustand doch noch insgeheim eine Sonderexistenz zugestanden wird. Was bedeuten denn jene mondes imaginaires, milieux formels und familles spirituelles, die sich quer durch Zeiten, Zonen und Rassen hindurchziehen; jene großen Stilphänomene der Klassik, Gotik, Renaissance und des Barock mit ihrer unzerstörbaren Konstanz und Beharrungstendenz, wenn der Werkstoff nur ihre „Qualität" zu ändern vermag (La même forme conserve sa mesure, mais change de qualité selon la matière, l'outil et la main (23))? Sind es leere Abstrakta, sind es Formen höherer Ordnung? Ist die Wurzelung dieser generalisierenden Formfamilien nicht doch wieder in einer überstofflichen Region zu suchen, aus der sich die Form der Formen in die differenzierende Materie hinabsenkt (elle prend corps (!) dans la matière (23))? Ob sich diese Schwierigkeiten vom Standpunkt der Biologisierung der Formen überhaupt beseitigen lassen, erscheint mir recht fraglich. Immerhin behalten doch die tiefen Einsichten in die engen Beziehungen zwischen Form und Werkstoff ihren hohen kunstphilosophischen Wert. Form und Stoff bedingen sich also gegenseitig, rufen sich an, ergänzen und begrenzen sich. Jeder Stoff besitzt infolge seiner natürlichen Struktur eine ihm eigentümliche formale Angelegtheit (vocation formelle); jede Form hat nur insofern Existenzberechtigung, als sie ihre Herkunft aus einer bestimmten stofflichen Struktur nicht verleugnet (vocation matérielle). Diese Forderung ist grundsätzlicher Natur; sie gilt nicht minder auf dem Gebiet der Malerei und Graphik, wo der Stoff scheinbar „fast" seine Materialität eingebüßt hat (51). Focillon zeigt, wie der Stoff gerade in dieser Minimalschicht erst seine eigentümlichen Eigenschaften offenbart, wie er als Tinte, Tusche, Graphit,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0352
gefördert durch die DFG

Rötel, Kreide jedesmal andere Formen bindet und entbindet. Die Übertragung einer Rötelzeichnung von Watteau durch den Bleistift eines Ingres liefert keine Kopie, sondern ein völlig neues Werk (La forme, passant d'une matière donnée à une autre matière, subit une métamorphose (53)). Ich möchte hinzufügen, daß das Gesetz der Unübertragbarkeit auch innerhalb eines gemeinhin als identisch angesehenen Stoffgebietes gilt, je nach der besonderen „Intention", mit der der schöpferische „Alchemist" der prima materia zugewendet ist (vgl. meinen Aufsatz: „Werkstoff und ästhetischer Gegenstand" in dieser Ztschr. XXIX. Bd., H. 1). Man vergleiche etwa die „Kopien" Cezannes nach Bildern von Sebastiano del Piombo, Lancret, Greco, und man wird verstehen, welchen wertästhetischen Sinn das so wechselreiche Ans-Licht-bringen der „Essenzen" hat.

Zu der vocation formelle des Stoffes gesellt sich für eine materiale Wertästhetik naturgemäß auch die „Berufung" des Werkzeugs (vocation de l'outil). Was Focillon über den Geist des Werkzeugs sagt, verrät ein ungemein tiefes Verständnis für die ästhetische Bedeutung der Techniken. Das Werkzeug wird, indem es sich in der Auseinandersetzung mit dem Stoff seine Form sucht, zu einem integrierenden Bestandteil des künstlerischen Werkganzen. Nur aus dem höchst verwickelten Prozeß von Wirkung und Gegenwirkung zwischen Stoff, Werkzeug und Hand kann die Dynamik des Zusammenspiels (l'énergie de l'accord (59)) begriffen werden, die zur eigentümlichen Werkstruktur (la touche) des Kunstwerkes führt, und die nur idealistische Sorglosigkeit als ästhetisch unerheblich beiseite setzen kann. Das Mysterium zwischen der vocation de l'esprit und der vocation de la matière stellt die Ästhetik allerdings vor neue, unerhörte Probleme. Was hat der Geist mit dem Bathos der Hyle zu tun? Härter, schicksalshafter denn je tritt das Problem der Kunst von dieser Sicht aus als metaphysische Aufgabe hervor. Unbedingter verlangt diese Bodenstiftung des Ästhetischen eine Besinnung auf das Sein des Menschen. Auch Focillon tritt an diese Frage heran (Chap. IV. Les Formes dans l'esprit). Aber zu tief liegen die ontologischen Schichten, als daß der Metaphysiker mit dem Liebhaber der schönen Künste Schritt halten könnte. Aus der cartesianischen res cogitans wird eine res formans. (Prendre conscience, c'est prendre forme (64)). Der Grundzug des menschlichen Bewußtseins ist eine activité artistique: es formt sich selbst und greift formend in die Welt der Dinge ein. Laufen wir aber bei solchen Gedankengängen nicht Gefahr, von neuem in den toten Raum eines abstrakten Formalismus zu geraten? Focillon sucht diesem Verhängnis auszuweichen, indem er die „Formen" von Traumbildern, Erinnerungen und Ideen unterscheidet. Formen, in denen das schöpferische Individuum die Welt erlebt, haben schon im Geiste ihre spezifische stoffliche Angelegtheit. Es sind nicht abstrakte Ideen, zu denen ein Stoff gesucht wird, sondern sind in ihrer Taktilität, Musikalität, Farbigkeit gleichsam präformiert. Ähnliche Vorstellungen von einer Wahlverwandtschaft zwischen Stoff und Künstlerseele finden sich schon bei Goethe und Schleiermacher. Wird aber durch die Annahme eines solchen Parallelismus der Schleier des Geheimnisses gelüftet? Die spinozistische Formel von der identitas rerum ac idearum wird ins Ästhetische übersetzt. (Le monde des formes dans l'esprit est identique en son principe au monde des formes dans l'espace et la matière (64)). Zwischen beiden Seiten besteht nur eine „Differenz der Perspektive". Wenn die Formen des Geistes in schöpferischer Aktivität nach außen treten, reißen sie den prädestinierten Stoff an sich, beißen sich gleichsam in ihm fest (mordre la matière (71)), um endlich in mystischer Vermählung von der Substanz Besitz zu ergreifen. Das sind Betrachtungen, die trotz ihrer Vorläufigkeit anzeigen, nach welcher Richtung sich eine bodenstiftende Metaphysik der Ästhetik entwickeln muß.

Berlin. Rudolf Odebrecht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0353
gefördert durch die DFG

Adrio Adam: Die Anfänge des geistlichen Konzerts. Berlin. Junker & Dünnhaupt 1935. 149 S. und 31 S. Notenbeilagen. 8°. M. 7.—.

Die Sammlung „Neue Deutsche Forschungen" tritt nunmehr auch mit einer Reihe „Musikwissenschaft" auf den Plan, die in Verbindung mit Fachvertretern der Universitäten Berlin, Bonn, Freiburg i. Br., Göttingen, Halle, Heidelberg von Joseph Müller-Blattau (Frankfurt a. M.) herausgegeben wird. In ihr sollen, dem Plane der ganzen Sammlung entsprechend, wertvolle Arbeiten junger gesinnungstüchtiger Autoren zusammengefaßt werden. Adrios Arbeit bedeutet einen würdigen Auftakt. Eine bibliographische Studie wird dargeboten, die tiefgehende Materialkenntnis verrät und durch kluge Analysen die Erkenntnis der Entwicklung des geringstimmigen geistlichen Konzertes wesentlich zu fördern versteht. Ein gepflegter Stil empfiehlt von vornherein das Werk, dessen ganze Haltung den gediegenen Arbeiter offenbart. Wenn ich einen leisen Tadel aussprechen darf, so betrifft dieser mehr Mängel in der Abfassung von Anmerkungen, an denen leider viele, nicht nur junge Autoren kranken, betrifft das lässige fremdsprachliche Zitieren. Ein jeder noch so gekürzte Titel muß doch einen Sinn haben. Es darf z. B. nicht das Eigenschaftswort mitgeteilt und das zugehörige Hauptwort verschwiegen oder ein ganz sinnloser Genetiv als einziger Titelanhalt dargeboten werden, selbst wenn man daran das Werk erkennen könnte. Und sicherlich wird ein jeder sprachlich feiner organisierter Leser einen Ruck bekommen, wenn er den „Vestibulum" liest. Auch Signaturen von Handschriften als Quellenangaben müssen so wiedergegeben werden, daß eine Bestellung danach möglich ist. Der Verf. würde sich wundern, was er für ein Werk bei Anforderung von mus. ms. 58 der Pr. Staatsbibliothek bekommt. Die von ihm zitierte Handschrift trägt die Signatur mus. ms. Winterfeld 58.

Im Interesse klarer Richtlinien für den Leser wäre es zu empfehlen gewesen, mit der eingehenden Erörterung der trotz gleicher Blickrichtung scharfen Gegensätze der Florentiner monodischen Bewegung und jener aus der Not der Kapellen geborenen geringstimmigen geistlichen Konzerte Viadanas zu beginnen.

Es ist interessant, den Untersuchungen des Verf.s nachzugehen. Keineswegs eroberte die Monodie mit einem Schlage die ganze musikalische Welt. Nicht einmal die Italiener beugten sich ohne weiteres den Forderungen der heißblütigen Florentiner Cameratisten, Kontrapunkt und Polyphonie zum alten Eisen zu werfen. Die alte Motette lebt auch dort noch weiter, nur neuzeitlich durch einen basso seguente oder einen wirklichen basso contieno aufgefrischt, der vorerst noch gern an der motivischen Arbeit teilnimmt. Der Forderung der ausdrucksvollen Deklamation hatte ja schon die Madrigalkomposition vorgearbeitet. Nur noch verstärkt läßt die Monodie die Melodie aus dem Wortakzent herausfließen. Der Musiker setzt sich jetzt mehr als früher persönlich mit seinen Texten auseinander und findet „den Weg zum barocken Pathos". Die Motivbildung wird eine andere, der konzertierende Stil entwickelt sich, der selbst für die Monodie Bedeutung gewinnt. Für weniger leistungsfähige Kapellinstitute werden nach dem Vorbilde Viaderas geringstimmigere Werke geschaffen. Die blockartige Einführung von Stimmengruppen ist keine Errungenschaft der neuen Zeit. Monteverdis Bedeutung auch für die Entwicklung des kirchenmusikalischen Schaffens wird mit Recht betont.

Bei weitem langsamer als in Italien vollzog sich in Deutschland der Prozeß der Annäherung und Durchdringung von altem und neuem Stile, obwohl namentlich die Konzerte Viedanas durch deutsche Nachdrucke schnelle Verbreitung fanden und Männer wie Schütz, M. Praetorius, Schein, Aichinger, Archmiller, Staden für

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0354
gefördert durch die DFG

die neuen Errungenschaften der Italiener eintraten. Vor allem gab es keine feindliche Bewegung gegen Polyphonie und Kontrapunkt. Geringstimmige Werke waren hier, den Bedürfnissen von Schule und Kirche entsprechend, schon lange heimisch, Bicinia und Trocinia lagen in bedeutenden Sammlungen von Rhan und Rotenbucher vor. Ein wahrer Künstler in der Anpassung an alle Kapellverhältnisse und alle Stilarten war der Wolfenbüttler Kapellmeister Michael Praetorius.

Doch das lese man in Adrios klarer und eindringlicher Darstellung nach. Seine verständigen Analysen sind gute Wegbereiter. Nur wenn er in dem Venite sitientes Monteverdis „den musikalischen Gehalt des ‚venite' aus dem Bilde des körperlichen ‚Kommens' etc." herauswachsen sieht, kann ich ihm nicht folgen. Das Buch als Ganzes verdient Lob und Anerkennung.

Berlin. Johannes Wolf.

Hans Mersmann: Eine deutsche Musikgeschichte. Sanssouci-Verlag, Potsdam 1934.

Das gut gedruckte, mit Notenbeispielen und Kunstblättern reichlich ausgestattete Buch führt den Leser von der Urmusik des Altertums bis zur Singbewegung der Gegenwart. Dieser Führung vertraut man sich gern an, weil man die Zuverlässigkeit des Berichtes durchfühlt und von der zwar knappen, aber reifen Darstellung unmittelbar angesprochen wird. Natürlich ist das Buch nicht auf die ästhetische Problematik zugeschnitten. Trotzdem kann auch unsere Wissenschaft Gewinn aus ihm ziehen. Da finden wir z. B. die bildende Kunst zur Erläuterung der Musik benutzt. Wenn von dem liturgischen Drama des 12. Jahrhunderts die Rede ist, so wird daran erinnert, daß damals der steinerne Crucifixus durch die farbig bemalte Holzplastik ersetzt wurde; es wird mit Vorsicht die Frage erörtert, ob, wo und wie die gotische Baukunst sich in Musik umsetzt; aus den Umrissen der Stadt wird gleichsam die städtische Musik abgeleitet, und überall werden bedachtsam gewählte Proben der Dichtkunst eingestreut. Den Zusammenhang der musikalischen Harmonie mit der dramatischen Handlung zeigt der Verf. an Händels Julius Cäsar und später bei Mozart. Kurz, die deutsche Musik erscheint vielfach in ihrer Verbindung mit den andern Künsten. — Ein zweiter für die Kunstlehre wichtiger Punkt liegt im Lebensgeschichtlichen. Mit guten Gründen spricht Mersmann bei Beethoven nicht viel vom Leben, sondern läßt seine Person aus der Thematik emporwachsen, während er Mozart biographisch behandelt; so macht er den Gestaltenunterschied etwa zwischen der fünften Sinfonie und Mozarts Sonaten sehr sinnfällig. — Das Buch ist auch unter den Gesichtspunkten der Ästhetik eigenartig und anregend; im ganzen betrachtet eine Musikgeschichte, die aus dem Vollen schöpft und mit Fülle beschenkt.

Berlin. Max Dessoir.

Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland; Versuch einer literarischen Typologie. Gotthelf Verlag, Bern und Leipzig 1935.

In einer kurzen Einleitung gibt Kahn, dessen Untersuchung ohne Friedrich Gundolfs „Shakespeare und der deutsche Geist" schwerlich denkbar ist, Rechenschaft von seiner persönlichen Auffassung der Aufgabe, die sich in folgendem Satz zeigen läßt: „Wenn einmal ein Übersetzer eine englische Vokabel mißversteht, so ist das für die Gesamtleistung seiner Übersetzung und für die Charakteristik seines Stils unwesentlich. Wenn aber ein Übersetzer durchgehend Shakespeares rhetorisches Pathos in plattestes Alltags-Deutsch übersetzt und die großen Linien des Shakespeareschen Rhythmus zerbricht, so ist das sehr wichtig für den Stil des Übersetzers und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0355
gefördert durch die DFG

seiner Zeit.“ — Der zweite Abschnitt handelt geschichtlich von der Rezeption der Shakespearischen Sonette in Deutschland. Dieses Aufnehmen ist anders als gegenüber dem dramatischen Werk nicht das von erlebten Kunstwerken, sondern überwiegend das von interessantem Stoff; es ist mehr fachwissenschaftlich als künstlerisch mit- und nacherlebend. Kahn beschreibt die Einstellung einzelner Übersetzer und beginnt mit Ludwig Tieck und A. W. Schlegel, dessen eigene Auffassung sich wandelt, insofern sie selbst dem Rationalismus eines Gottsched entwachsend zur romantischen Einsicht in das organische Gewachsensein des Kunstwerks vordringt. Für G. G. Gervinus sind die Sonette eine Seelengeschichte. Das spätere neunzehnte Jahrhundert nimmt eng bürgerlich Anstoß am handgreiflich realistisch verstandenen Stoff; die strebsamsten Übersetzer mühen sich dabei, den Dichter reinzuwaschen und freuen sich in erschreckender Harmlosigkeit ihres etwaigen Erfolges. — Ein Umschlag in die gegenteilige Auffassung setzt im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts ein mit dem Aufbruch Stefan Georges und seines Kreises, vorab Gundolfs, zur Erneuerung von Wortgültigkeit und Wertung des Dichterischen. Man verkündet die eindeutige Erlebnishaltigkeit der Sonette; man will nicht mehr Inhalt mit Gehalt verwechseln.

Der dritte Abschnitt, der am meisten ausgedehnte, mustert beschreibend und abwägend nach innerer und äußerer Form die einzelnen Übersetzungen wie den Geist und die seelische Haltung ihrer Verfasser. Kahn leitet aus sehr aufschlußreich gewählten Proben die Schwierigkeiten des Übersetzens ab und legt fünf Übersetzungstypen fest: die mechanisch treue oder wissenschaftlich-philologische Übersetzung; die Übersetzung mit dichterischen Aspirationen; pädagogische oder interpretierende Übersetzungen; dilettantische Amateurarbeiten und schließlich Allerwelts- oder Dutzendübersetzungen, die stillos neutral sind. Als Shakespeares eigenen Stil in den Sonetten beschreibt Kahn: die Tektonik der geschlossenen Form und die Deklamation der großen schwungvollen Linie.

Ungeklärt allerdings und anfechtbar ist die Unbedingtheit der Kahnschen Behauptung, daß Stilbegriffe wie Gotik, Barock usf. erst dann ihren Wert wahrhaft verwirklichten, wenn sie über ihre Leistung, einmalig Historisches zu bezeichnen, hinausgeformt würden zu Zeichen für ewige Polaritäten der Stilgeschichten. Man kennt diese Schwierigkeiten mit ihrem oft unfruchtbaren Aneinandervorbeireden genugsam aus dem Streit (um nicht zu sagen Gezänke) etwa um den „richtigen“ Renaissancebegriff. Kahn behauptet hier doch wohl zu leicht obenhin, wohl ohne überhaupt die Gefahren und Unzulänglichkeiten solcher geradezu modischen Typisierungen recht abzusehen oder sie durch überzeugende Beiträge zu mindern. — Neben den romantischen Übersetzungen betrachtet Kahn die bürgerlichen eingehend, doch entgeht er nicht der Gefahr des Schablonisierens: was erfährt man schließlich Wesenskennzeichnendes, wenn etwa Platen, Bodenstedt und Geibel erstlich in einem Atem als bürgerlich hinsichtlich ihres Übersetzerstils beschrieben und überdies durch den Jugendstil von der letzten Jahrhundertwende „erhellt“ werden sollen? Das heißt doch reichlich unverbindlich mit Individualitäten und in den Menschenaltern herumgeistern. — —

Die Belege vergleichender Übersetzungsproben im einzelnen sind sehr einleuchtend gewählt, und auch weniger bekannt Gebliebene wie Karl Lachmann (1820) und Gottlob Regis (1836) kommen zu ihrer verdienten Würdigung. Unerfreulich ist die verantwortungslos unverbindliche (allzu gesellschaftlich glatt „verbindliche“), daher tänzelnde Übersetzerweise eines Ludwig Fulda, dem spürbar jedes innere Verhältnis zum Gegenstand fehlt, der nur dazu herhalten muß, des Bearbeiters schale Virtuosität glänzen zu lassen. Wie man nun solchem gegenüber gerade Georges ringendes

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0356
gefördert durch die DFG

Mühen mit (bloß!) „spröde“ charakterisieren kann, bliebe bei der sonstigen Feinfühligkeit Kahns unerfindlich, wenn nicht gerade daraus wie aus dem sonst unbedingt zu billigenden Hochschätzen Rainer Maria Rilkes und der Wölfflinschen Grundbegriffe auch für die literarische Kunstbetrachtung Kahns geistige Heimat, die Fritz Strichsche Schule zu Bern sich einseitig bemerkbar machte, wo Rilkeverehrung durch Georgeabwertung zu fördern zum ungeschriebenen, aber mehrfach schon betätigten Gesetz zu gehören scheint. George bloß als Antinaturalisten zu bezeichnen, sagt nun wirklich zu wenig; ob er Kahn sympathisch ist oder nicht, man wünschte, das Positive seines Sprachwollens doch weniger voreingenommen gewürdigt zu sehen, wo viel unbedeutenderen Übersetzern von Kahn die schuldige wissenschaftliche Einfühlenswilligkeit nicht versagt wird. Daß ausgerechnet einem George philologische Konstruktion vorgeworfen wird, ist allerdings ganz originell, ob aber auch nur annähernd richtig, soll hier entschieden bezweifelt sein. Abgesehen von George enthalten Kahns Darlegungen viele ergiebige Beobachtungen, wie solche auch seine Ausführungen über die Sonetteindeutschungen Friedrich Huchs und des Wiener Karl Kraus beibringen.

Der vierte Abschnitt liefert Einzelbelege und Analysen, die anschauliches Material zu diesen Bemühungen um Einsicht in das Wesen der Wissenschaft von der Wortkunst vermitteln. Ungeachtet manchen Einwandes stehen wir nicht an, den Darlegungen Kahns sachgegründete Umsicht und feines Einfühlungsvermögen zuzuerkennen und die Arbeit als beispielhaft förderlich zu bezeichnen auch in dem Sinne, daß ähnliche kunstwissenschaftliche Untersuchungen an andern Gegenständen wiederholter Eindeutschung ähnlich sorgsam angeschlossen werden sollten.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Karl Lohmeyer: Heidelberger Maler der Romantik. Heidelberg 1935. Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Mit diesem Band hat der verdiente Direktor des Heidelberger Kurpfälzischen Museums das Ergebnis seiner Forscher- und Sammlertätigkeit im Umkreis der südwestdeutschen Romantik vorgelegt. In der Erhaltung des Biographischen, in der Vereinigung des Bildstoffs wird dieses Werk von nun an grundlegend bleiben. Die Verzeichnisse sind gründlich gearbeitet, 15 Farbtafeln und 33 gute Textabbildungen geben in verschwenderischer Fülle Einblick in eine köstliche Provinz des deutschen Kunstschaffens. Die Arbeit des Verfassers läßt so recht fühlen, wie sehr auch in anderen Gebieten Deutschlands eine solche Sammlung des örtlichen Bilderschatzes der Romantik erfreulich und wohl auch überraschend wäre. Freilich nur hingebende Liebe vermag so stille Schätze ans Licht zu heben. Aber trotz Liebe, Kenntnis und Genauigkeit ist der Verfasser ein ungeschickter Anwalt seiner guten Sache, weil er ein ungewöhnlich schlechtes Deutsch schreibt. Dieser Mangel ist so sichtbar, daß er nicht noch schärfer beleuchtet werden soll. Aber eine ehrliche Berichterstattung konnte ihn auch nicht verschweigen.

Zwei Ströme der deutschen Kunst zu Beginn des 19. Jahrh. scheinen mir in der Heidelberger Romantik besonders deutlich zutage zu treten: der alt-deutsche „Manierismus“ (Xeller, der Freund Cornelius', klagt selbst einmal, „Manierist“ zu sein) und der naturalistische Kolorismus, der im übrigen Deutschland erst später auftritt. Während sich die Kunst Fohrs aus dem Geist der Heidelberger literarischen Romantik begreifen läßt — Brentano entwirft selbst die Titelseite zu des „Knaben Wunderhorn“ —, zeigt die Entstehung des naturalistischen Kolorismus zusammengesetzte und noch wenig bekannte Entstehungsgründe. Hier hat man sich vor allem den Namen Issels zu merken, dessen Bilder man in Darmstadt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0357
gefördert durch die DFG

und Heidelberg kennen lernen kann. Er ist bis jetzt stärker hinter den norddeutschen Romantikern und den römischen Nazarenern zurückgetreten als er es verdient. Keiner hat so früh und so energisch wie er den Bann der Veduten- und Kulissenlandschaft gebrochen. Dieser Lehrer Fohrs, der den Dienst an der Erscheinung über das Streben nach dem Stil setzte, mußte denn auch in Gegensatz zu den „Altdeutschen" und Romantikern geraten und die spätere Entwicklung seines Lieblingsschülers als einen Irrweg betrachten. Das reiche Bildmaterial, das Lohmeyer vorlegt, wird in Zukunft nicht mehr aus dem „Bildersaal" der deutschen Kunst verschwinden dürfen.

Von ganz anderer Seite drohte der eigentümlich deutschen Art seines Realismus eine Gefahr. 1812 tauchte in Heidelberg der Schotte Wallis auf und umnebelt mit seinen wirkungssteigernden Lichteffekten die klare „kläubelnde" Form der deutschen Malerzeichner. Lohmeyer macht mit ausgezeichneten frühen Landschaften von Wallis bekannt, die ihn als den Schüler in der Art Wilsons erkennen lassen. Wie gefährlich aber der nun beschrittene Weg ist, das wird aus den Nachfolgern Turner und Rottmann deutlich. Das zeichnerische Gewissen kapituliert vor den unverpflichtenden Landschaftswunschträumen, der Formengehalt wird zugunsten der Effektsteigerung verringert. Die Entwicklung als solche war zwangsläufig; sie eingeleitet zu haben ist Schuld oder Verdienst von Wallis.

Neben Fohr, Issel und Wallis erscheint als der letzte Maler von Bedeutung der stillverträumte Georg Philipp Schmitt, Begründer einer Malerdynastie, die bis in unsere Tage reicht. Lohmeyer hat ihn zu Recht mit Karl Haider verglichen. Die technischen Probleme der Malerei sind auf ein Mindestmaß verringert, und ähnlich wie bei Pforr verbinden sich Einfalt und absichtlicher Archaismus. Zwischen dem Ungekonnten und dem träumerisch Erahnten, zwischen Manier und Stil reifen seine Bilder zur Gestalt. Es sind Köstlichkeiten darunter.

Neben diesen Malern von überlokaler Bedeutung macht Lohmeyer mit all den Heidelberger Kleinmeistern, den Universitätszeichenlehrern und Sammlern bekannt, berichtet über das literarisch-romantische Heidelberg, und gibt so das reiche, auch archivalisch fundierte Material für einen regionalen Ausschnitt zur Kunstgeschichte der Romantik.

Mills College, Californien. Alfred Neumeyer.

Werner R. Deusch: Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts. Die Malerei der Dürerzeit. Vorwort von F. Winkler. Kurt Wolff Verlag, Berlin (1935). 30 S. u. 104 Tafeln.

Die erstaunlich wohlfeile neue Kunstgeschichte des Kurt Wolff Verlages wird in derselben äußeren Aufmachung wie die vor einigen Jahren erschienene Weltkunstgeschichte des alten Kurt Wolff Verlages (später casa Pantheon Editrice) dargeboten. Der vorliegende Band über die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts enthält eine vielleicht allzu knappe, aber gut orientierende Einführung von Werner Deusch und ein sorgfältig gearbeitetes Tafelregister. Der Text nimmt Bezug auf die jüngsten Diskussionen im Gebiet der Kunstgeschichte, vergleicht etwa die rückläufigen Bewegungen im Deutschland des 15. Jahrhunderts mit den von Schmarsow und Antal geklärten Regotisierungstendenzen in Italien oder er deutet den Vergleich zwischen Holbein und dem italienischen Manierismus an. Für Dürers Südwendung findet Deusch gültige Worte der Erklärung und Verteidigung. Überall zeigt sich wohltuend die Weite des kunstgeschichtlichen Standpunkts. In der Kennzeichnung der geistigen Qualitäten der besprochenen Künstler macht sich allerdings manchmal unliebsam die Überfrachtung mit stark klingenden Adjektiven bemerkbar.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0358
gefördert durch die DFG

Im knappen Literaturverzeichnis würde man unter Grünewald gerne das kluge Buch von Feurstein aufgenommen sehen.

Da der Nachdruck des Buches auf seinem Bilderteil liegt, so muß dieser einer besonderen Besprechung unterzogen werden. Die Anordnung erfolgt nicht nach zeitlichem Ablauf, sondern nach stammesmäßigen Gruppen, man möchte sagen unter Nadlerschen Gesichtspunkten. — Da das Bildermaterial in bezug auf Dürer im allgemeinen ja bekannt ist, so helfen hier lehrreiche Vergrößerungen von Bildausschnitten, das Buch zu bereichern. Es ist z. B. ein besonderes Vergnügen, die Hände des Apostelbildes mit den Händen von Grünewalds „Heiligem Laurentius" zu vergleichen. Diese beiden Ausschnitte enthalten bedeutsame Erklärungen über die Spannweite der deutschen Kunst. Aber es muß doch zur Frage gestellt werden, ob man in einer Kunstgeschichte Ausschnitte aus einem Bilde (z. B. ein Kopf aus dem Rosenkranzfest) bringen soll, ohne das Ganze zu zeigen. Einem breiteren Kreis wird zum ersten Male die Bellineske Dürermadonna der Sammlung Thyssen bekannt gemacht. Hier interessiert vor allem ein Vergleich mit Altdorfers Madonna aus Berliner Privatbesitz, die auf Dürers Marienbild zurückzugehen scheint. — In der Nachfolge Dürers zeigt sich, daß die besten Leistungen auf dem Gebiet der Bildniskunst liegen. Die Porträts Holbeins heben sich in ihrer „europäischen" Haltung um so eigenartiger von den „deutschen" Köpfen eines Baldung oder Kulmbach ab. — Die Donauschule kommt mit Ausnahme von Altdorfer notgedrungen ein wenig zu kurz, weil sie ihr Köstlichstes in Graphik und Handzeichnungen gegeben hat. Man würde sich deswegen gerne in dieser Kunstgeschichte einen ergänzenden Band „Deutsche Graphik und Handzeichnung" wünschen. Im Gebiet der Landschaft zeigt sich die deutsche Kunst der ersten Jahrhunderthälfte in herrlichster Schöpfungsfülle. In den früheren Cranachbildern gelingt die Verschmelzung von Mensch und Landschaft unter dem modernen Zeichen der „Stimmung". — Was dagegen die Bildkomposition größerer Historiengemälde oder religiöser Szenen angeht, so zeigt sich, daß hier nur die bedeutendsten unter den Zeitgenossen schöpferisch zu wirken vermochten. Oft genug erscheint die Bildform matt.

Zu immer neuen Gedankenketten regt diese Kunstgeschichte ohne Worte an. Sie verlangt Mitarbeit vom Leser, aber sie leitet ihn auch, indem sie ein kluggesichtetes Material mit guten Abbildungen vorlegt.

Mills College, Californien. Alfred Neumeyer.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0359
gefördert durch die
DFG

Schriftenverzeichnis für 1935

I. Ästhetik

1. Geschichte und Allgemeines.

Adler, Guido, Wollen und Wirken. Aus d. Leben eines Musikhistorikers. Wien: Universal Edition. (VIII, 127 S., 1 Titelb.) gr. 8°. Lw. 4.— M.

Bachmann, Hans, Dürers Schönheitsbegriff. o. O. 1935. (32 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 1930.)

Bartels, Adolf, Leben, Wesen u. Werk. Hrsg. im Auftr. d. Adolf-Bartels-Bundes durch d. Bundesvorsitzenden Detlef Cölln. Heide: Westholst. Verl.Anst., Heider Anzeiger 1935. (VIII, 96 S., 8 S. Abb.) gr. 8° = Veröffentlichung d. Adolf-Bartels-Bundes. 2. 1.50 M.

Basch, Victor, L'esthétique de Schumann; in: La Revue Musicale, 16. Jg., Dez.-Heft, S. 34—53.

Bergmann, Gustav, Zur analytischen Theorie literarischer Wertmaßstäbe. In: Imago, 21. Bd., H. 4, S. 498—504.

Bibliographie der Philosophie und Psychologie. Hrsg. von Rudolf Dimpfel. Jg. 15. 1934. Leipzig: Heims. (32 S.) gr. 8° (Steindr.). —.80 M.

Bing, Susi, Dr., Die Naturnachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehung zu der Dichtungstheorie der Zeit. Würzburg: Triltsch. (VI, 123 S.) 8°. 3.— M. (Köln, Phil. Diss.)

Bizzarri, Romualdo, Abbozzo di un estetica secondo i principii della scolastica. In: Rivista Rosminiana, Anno 29, Fasc. 3.

Cione, E., L'estetica del De Sanctis. Fir.: G. Barbera. 15.— Lire.

Covotti, Aurelio, La Metafisica de Bello e dei Costumi di Arturo Schopenhauer. Napoli 1934. (XIV, 206 p.)

Dunham, B., A study in Kant's esthetics. Lancaster, Pa.: Science Press. 2.— $.

Eckardt, Hans, Die Musikanschauung der französischen Romantik. Kassel: Bärenreiter-Verl. (79 S.) 4° = Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 3. 3.50 M.

Edelhoff, Heinrich, Dr., Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitr. zur Geschichte d. Musikwissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (135 S.) gr. 8° = Vorarbeiten zur Geschichte der Göttinger Universität und Bibliothek. H. 15. 4.80 M.

Eibl, Hans, Religion, Weltanschauung, Kunst. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., H. 2, S. 97—115.

Eyb, Manfred Frh. von, Methode der Dramaturgie. Stuttgart: Bohland. (75 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1934.)

Goldschmidt, Werner, Die Landschaftsbriefe des Carl Gustav Carus, ihre Bedeutung für die Theorie der romantischen Landschaftsmalerei. Breslau: Schatzky. (103 S.) 8°. (Rostock, Phil. Diss. v. 1933.)

Green, C. C., The neo-classic theory of tragedy in England during the 18th century. (Harvard studies in Engl. 11.) Cambridge, Mass.: Harvard. 2.50 $.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0360
gefördert durch die DFG

Hammond, William, A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the fine Arts from 1900—1932. New York: Longmans; 2. ed. augm., 8°. (205 p.)

Hoffmann, Edith, Die Darstellung des Bürgers in der dt. Malerei des 18. Jhs. Berlin: Brandel. (91 S., 1 Taf.) gr. 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss.)

Holzapfel, Bettina, Neue Entfaltungsmöglichkeiten für die Kunst und Plan zu einem physiognomischen Institut. Bern: Francke. (83 S.) gr. 8°. 2.50 Fr.

Kainz, Friedrich, Sprachphilosophie u. Ästhetik. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., H. 2, S. 141—158.

Koch, Joseph Anton, Satirische und philosophische Bemerkungen zur Kunst. In: Hochland, Jg. 32, S. 446—453.

Kraus, Konrad, Winckelmann und Homer. Mit Benutzg. d. Hamburger Homer-Ausschreibgn. Winckelmanns. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (102 S.) gr. 8°. 4.50 M.

Kuhlmann, Walter, Die theologischen Voraussetzungen von Gottscheds Critischer Dichtkunst. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (90 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Lessing, Gotthold Ephraim, Werke, Vollständige Ausgabe, Hrsg. Julius Petersen und W. v. Olshausen, Registerbände 1 und 2. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong und Co.

Listowel, Earl of, The Present State of Aesthetics in this Country. Meeting of the Aristotelian Society at 55, Russell Square, London, on May 13th, 1935; p. 195—208.

Locke, Arthur W., Descartes and 17th-Century Music; in: The Musical Quarterly, N.Y., Vol. XXI, No. 4, Oct., S. 423—431.

Lossow, Hubertus, Dr., Schiller und Fichte in ihren persönlichen Beziehungen und in ihrer Bedeutung für die Grundlegung der Ästhetik. Dresden: Risse-Verl. (61 S.) 8°. 3.— M. (Breslau, Phil. Diss.)

Ludwig, Hellmut, Dr. phil., Marin Mersenne und seine Musiklehre. Halle, Berlin: Waisenhaus. (VIII, 120 S.) gr. 8° = Beiträge zur Musikforschung. 4. Kart. 4.— M.

Nicolai, Heinz, Wilhelm Dilthey u. das Problem der dichterischen Phantasie. München: C. H. Beck. S. 93—166. gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.; auch im Buchh. zus. mit R. Schwinger u. d. T.: Innere Form u. dichterische Phantasie.)

Novák, Mirko, Die Entstehung des Schönheitsbegriffes in der griechischen Phil. (8 S.)

Oehrens, Wilhelm, Über einige ästhetische Grundbegriffe bei Karl Philipp Moritz. Beitrag zur Gesch. der Ästh. des 18. Jhdts. unter bes. Berücksichtigung der Abhdlg. „Über die bildende Nachahmung des Schönen". Hamburg (s. a.), 54 S.

Richards, J. A., Coleridge on imagination. N.Y.: Harcourt. 2.75 $.

Schneider, Ferd. Joseph, Biedermeier u. Literaturwissenschaft. In: Preußische Jahrbücher, Bd. 240, H. 3, S. 207—223.

Shearer, E. A., Dewey's Esthetic Theory, I u. II. In: Journal of Phil., Bd. 32, Nr. 23 u. 24, 7. u. 21. Nov.

Spranger, Eduard, Eine neue Theorie des Spiels. (F. J. J. Buytendijk, Wesen u. Sinn des Spieles. Bln. 1933.) In: Die Erziehung, 10. Jg., S. 497—505.

Sudheimer, Hellmut, Der Geniebegriff des jungen Goethe. Berlin: Ebering. (VIII, 652 S.) gr. 8°. Germanische Studien. H. 167. 25.— M.

Svoboda, Karl, Neuere Richtungen in der tschechischen Ästhetik u. Kunstwissenschaft. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., 3. H., S. 217—227.

Teng, Ku, Chinesische Malkunsttheorie in der T'ang- u. Sungzeit. Berlin: de Gruyter. (65 S.) 4°. (Berlin, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0361
gefördert durch die DFG

Thielke, Karl L. F., Literatur- und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitr. zur engl. Ästhetik d. 18. Jh. Halle: Niemeyer. (125 S.) gr. 8° = Studien zur engl. Philologie. H. 84. 4.80 M.

Twittenhoff, Wilhelm, Dr., Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709—1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre. Halle, Berlin: Waisenhaus. (138 S., 8 S. Notenbeil.) gr. 8° = Beiträge zur Musikforschg. 2. 5.— M.

Ulshöfer, Robert, Dr., Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (183 S.) gr. 8° = Neue deutsche Forschungen. Abt. Neuere dt. Literaturgeschichte. Bd. 1 = Bd. 29 d. Gesamtreihe. 7.50 M.

Unger, Rudolf, Gervinus und die Anfänge der politischen Literaturgeschichtsschreibung in Deutschland. Eine Säkularerinnerg. Rede, geh. in d. öffentl. Sitzg. am 10. Nov. 1934. Berlin: Weidmann. S. 71—94. gr. 8° = Nachrichten von d. Ges. d. Wissenschaften zu Göttingen. Philol.-hist. Kl. Fachgr. 4, N. F. Bd. 1, Nr. 5. 1.— M.

Vetterli, Willy, Die ästhetische Deutung u. das Problem der Einheit der Göttlichen Komödie in der neueren Literaturgesch. Straßburg: Heitz u. Cie. (136 S.) gr. 8°. (Basel, Phil.-hist. Diss. v. 1934); im Buchh. als: Sammlung Heitz, Reihe 10, Bd. 3.

Wagner, Karl, Goethes Farbenlehre u. Schopenhauers Farbentheorie. In: 22. Jahrb. der Schopenhauer-Ges., S. 92—176.

Weigert, Hans, Die heutigen Aufgaben der Kunstwissenschaft. Berlin: Deutscher Kunstverl. (64 S.) gr. 8° = Kunstwissenschaftliche Studien. Bd. 17. 1.90 M.

Zbinden, Walter, Winckelmann. Bern: Francke. (27 S.) 8°. 1.30 Fr.

2. Prinzipien und Systeme.

Bayer, Raymond, La signification psychologique des modalités du beau. In: Journal de Psychologie, 32. Année, Nr. 5—6, S. 420—423.

Bulletin de la Société Française de Phil., 35 Année, Nr. 2. Réflexions sur l'Art. Exposé: Paul Valéry.

Busch, Karl, Raum- und Zeitgesetze deutscher Kunst. Eine allg. Einf. Berlin: Metzner. (96 S. mit Abb., 16 S. Abb.) gr. 8°. Hlw. 5.— M.

Körner, Josef, Der Witz. Oskar F. Walzel zum 70. Geburtstag. In: Preußische Jahrbücher, Bd. 239, Febr.-H., S. 128—149.

Laurila, K. S., Ästhetische Streitfragen. (Geleitw.: Max Dessoir.) Helsinki (Helsingfors): Akateeminen Kirjakauppa. (424 S.) gr. 8°. 12.— M.

Morris, Bertram, Metaphysics of Beauty. In: Journal of Philosophy, Vol. 32, No. 22, Oct.

Nohl, Hermann, Die aesthetische Wirklichkeit. Eine Einführg. Frankfurt a. M.: Verl. Gerh. Schulte-Bulmke. (216 S.) gr. 8°. Kart. 8.50 M.

Riezler, Kurt, Traktat vom Schönen. Zur Ontologie d. Kunst. Frankfurt a. M.: Klostermann. (227 S.) gr. 8° = Philosophische Abhandlungen, Bd. 3. 7.— M., geb. 9.— M.

Ritoók, Emma von, Die Wertsphäre des Tragischen. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., 3. H., S. 228—254; u. 4. H., S. 300—326.

Ruefenacht, Eduard, Mensch und Kunst. Ihr Wesen und ihre Bedeutung. Mit 16 Abb. Basel: Schwabe. (148 S.) 8°. Lw 4.80, 6.— Fr.

Servien, Pius, Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langage des sciences, Paris. (228 S.) 18.— Fr.

Stallknecht, Newton P., Subject and Object in Esthetics. In: Journal of Phil., vol. 32, Nr. 26, Dez.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0362
gefördert durch die DFG

Struckhof, Wadim v., Die Musik als Kultur-Faktor. Kritische Gedanken um die Grundlagen der Musik-Ästhetik. Buenos Aires: Porta-Verlag. (94 S.) 8°. 2.80 M., Hlw. 3.30 M.

Zingg, Thaddäus, P., O. S. B., Das Antlitz Gottes. Versuch einer christlichen Ästhetik der bildenden Kunst. Schlieren-Zürich: Verl.Anst. Neue Brücke. (154 S.) 8° = Einsiedler Schriften. Bd. 3. Lw. 3.— M.

3. Der ästhetische Gegenstand.

Chandler, A. R., Beauty and human nature. N. Y.: Appleton-Century. 3.50 $.

Fischer, Hans W., Menschenschönheit. Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst. Ein Bilderwerk in 7 Schau-Kreisen geordnet und gedeutet. Unter Mitwirkung führender Lichtbildner. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft. (247 S.) 4°. Hldr. 9.40 M.

Kadner, Siegfried, Rasse und Humor. Mit 50 Abb. München: J. F. Lehmanns Verl. (236 S.) 8°. 3.80 M., Lw. 4.80 M.

Odebrecht, Rudolf, Werkstoff und ästhetischer Gegenstand. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft, 29. Bd., H. 1, S. 1—26.

Strehle, Hermann, Dr., Analyse des Gebarens. Erforschung des Ausdrucks der Körperbewegung. Mit 23 Bildtafeln im Anhang. Berlin: Bernard & Gräfe. (197 S.) gr. 8° = Die Lehre von der praktischen Menschenkenntnis, T. 1, Bd. 2. 5.— M., Lw. 6.— M.

4. Das ästhetische Erlebnis.

Alt, Michael, Eine Darstellung der Typen des musikalischen Genießens und Wertens beim Jugendlichen und ihrer pädagogischen Bedeutung. Leipzig: Kistner und Siegel. (106 S.) gr. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1934.) Im Buchh. als Bd. von: Handbücher der Musikerziehung.

Birren, F., Color dimensions; creating new principles of color harmony. Ill. Chic.: Crimson Press. 2.— $.

Birren, F., The printer's art of color. Ill. Chic.: Crimson Press. 1.50 $.

Bourdon, B., Couleur et profondeur. In: Journal de Psychologie, 32. Année, Nr. 9—10, p. 673—686.

Devolvé, Jean, Rôle esthétique de la récurrence. In: Revue de Mét. et de Morale, 42. Jg., S. 29—51; S. 215—245.

Hartmann, Anneliese, Dr. phil., Über den Einfluß des Rhythmus auf die Flimmergrenze und ihre Beziehung zum Typus der Persönlichkeit. (Aus d. Psychol. Inst. d. Univ. Göttingen.) Göttingen: Akad. Buchh. Calvör. (34 S. mit Fig.) gr. 8° = Untersuchungen zur Psychologie, Philosophie u. Pädagogik, N.F. Bd. 10, H. 3. 2.— M.

Katz, D., The world of colour. London: K. Paul. 15.— sh.

Kornerup, Thorvald, Das goldene Tonsystem als Fundament der theoretischen Akustik. (Dt. nach dän. Ms. von P. Friedrich Paulsen.) Anh.: Beispiele für die Verbindung zwischen der Akustik und Physik. Kopenhagen: Aschehoug Dansk Forlag. (55 S. mit Fig.; 6 S.) 4°. 3.— M., 4.— Kr.

Lichtenberg, Anne Marie, Die Bedeutung des Musikalischen für die ästhetische Einfühlung in P. B. Shelleys Lyrik. Marburg: Koch. (VII, 92 S.) gr. 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 1933.)

Rogler, Otto, Frühformen des ästhetischen Verhaltens, am Ausfüllen umgrenzter Flächen untersucht. Borna-Leipzig: Noske, 1934. (52 S., mehrere Bl.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0363
gefördert durch die DFG

Schoen, Max, The Basis of Music-Mindedness. In: The Musical Quarterly, N. Y. Vol. XXI, No. 3, Juli, S. 348—355.

Sondergeld, Walter, Dr., Affektive Erregbarkeit und Objektionsfähigkeit. Ein Beitrag zur Typenlehre. (Aus d. Psychol. Inst. d. Univ. Göttingen.) Göttingen: Akad. Buchh. Calvör. (66 S.) gr. 8° = Untersuchungen zur Psychologie, Philosophie und Pädagogik. N. F. Bd. 10, H. 2. 3.— M.

Stanton, Hazel Martha, Measurement of musical talent. The Eastman experiment. Ed. by Carl E. Seashore. (140 S.) 8°. Iowa City, The University of Iowa.

Wellek, Albert, Farbenharmonie und Farbenklavier. Ihre Entstehungsgeschichte im 18. Jh. In: Archiv für die gesamte Psychologie, Bd. 94, S. 347—375.

5. Natur und Kunst.

Brinckmann, A. E., Klassik, Romantik und Wirklichkeit. In: Westermanns Monatshefte, 79. Jg., 158. Bd., März-H., S. 16—24.

Cheney, S. W., Expressionism in art. Ill. N. Y.: Liveright. 5.— $.

Dörfler, Peter, Dichtung und Geschichte. Ein Vortrag (auf d. Jahrestagung d. Görres-Ges. in Trier 1934 geh.). Köln: Bachem. 20 S. gr. 8°. —.80 M.

Ewald, Eugen, Abbild und Wunschbild der Gesellschaft bei Richardson und Fielding. W.-Elberfeld. (106 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss.).

Findeisen, Kurt Arnold, Bergraum und Gipfelblick. In: Westermanns Monatshefte, 79. Jg., Juli-H., S. 401—408.

Nagassé, T., La figure humaine dans les estampes japonaises. Ill. P.: Les Edit. d'art et d'hist. 30.— Fr.

Schmalenbach, Fritz, Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg: Triltsch. (160 S., 10 S. Abb.) gr. 8°. 4.80 M.

Schneebeli, William, Prof., Beobachten, Erleben und Zeichnen. Neu bearb. Ausg. d. „Denkzeichnens". T. 1, Der Wald. 40 S. mit Abb. Ravensburg: Maier. 4°. 2.— M.

Stiasny-Jacobsson, Emma, Typus und Individuum. Studien zur Typenbildung und Individualisierung der antiken Kunst. Wien: Krystall-Verl. (109 S.) kl. 8° = Kunsttheoretische Schriften. Bd. 5. 1.70 M.

Wallerstein, Line, Der Mensch als künstlerisches Motiv bei Franken, Alemannen und Burgunden. Düsseldorf: Nolte. (III, 55 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1932.)

Wilenski, R. H.: The modern movement in art. Ill. London: Faber. 8/6 sh.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft

1. Das künstlerische Schaffen.

a) Prinzipien des Schaffens.

Bahle, Julius, Persönlichkeit und Kunstwerk im zeitgenössischen Musikschaffen. In: Zeitschr. f. Psychologie, Bd. 135, S. 131—155.

Besser, Kurt, Dr., Die Problematik der aphoristischen Form bei Lichtenberg, Fr. Schlegel, Novalis und Nietzsche. Ein Beitrag zur Psychologie des geistigen Schaffens. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (142 S.) gr. 8° = Neue deutsche Forschungen. Abt. Philosophie. Bd. 11 = Bd. 52 der Gesamtreihe. 6.50 M

Dwelshauvers, G., Recherches expérimentales sur l'imagination créatrice. In: Journal de Psychologie, 32. Année, Nr. 5—6, S. 435—442.

Ernest, Gustav, Genie und Vererbung in der Musik. In: Allgemeine Musikzeitung, 62. Jg., Nr. 11, März, S. 161—164.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0364
gefördert durch die DFG

Ernest, Gustav, Genie und Krankheit. In: Allgemeine Musikzeitung, 62. Jg., Nr. 24/25, Juni, S. 407—408; S. 422—424; S. 438—440.

Friesland, Trutz Frh. von [d. i. Wilm Frh. v. Münchhausen], Wie schreibe ich Novellen und Romane? Eine Schule des Schriftstellers. Sankt Ibb, Schweden: Aagot Dinger Verl. (284 S.) 8°. 6.50 M.

Klages, Ludwig, Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. 5., völlig umgearbeitete Auflage von Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Mit 62 Fig. Leipzig: J. A. Barth. (XIII, 361 S.) gr. 8°. 9.60 M., Lw. 11.60 M.

Muth, Karl, Schöpfer und Magier. Leipzig: Hegner. (195 S.) 8°. Lw. 5.50 M.

Nussberger, Max, Univ.Prof., Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik. Mit 32 Taf. München: Bruckmann. (IX, 464 S.) 4°. 10.— M., Lw. 12.50 M.

Schmarsow, August, Melchior Palágyis „Lehre von der Phantasie". In: Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., H. 4, S. 327—331.

Sommer, Karl Jul., Von Musikern, Musikanten und „musikalischen Leuten". Zittau: Pahl. (88 S.) 8°. Kart. 1.50 M.

Wagner, Ernst, Wagemut im Schaffen. Die Impulskraft zur Gestaltungsweise in unserer Zeit. Dresden: Jeß. (111 S.) 8°. Pp. 3.50 M.

b) Künstlerpersönlichkeiten.

Alain, Stendhal. Ill. (Maîtres des littératures.) Paris: Rieder. 16.50 Fr.

Altwegg, Wilhelm, Johann Peter Hebel. Mit 15 Bildern und 3 Hs.Proben. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (296 S.) 8° = Die Schweiz im dt. Geistesleben. Der ill. Reihe Bd. 22. Lw. 9.20 M., 11.50 Fr.

Astrana Marin, L., Vida azarosa de Lope de Vega. Barcelona: Ed. Juventud. 10.— Pes.

Bagdasarianz, Waldemar, William Blake. Versuch einer Entwicklungsgeschichte des Mystikers. Teil I: bis 1795. Teildr. St. Gallen: Weiß. (VII, 70 S.) gr. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.) Im Buchh. bei Niehans, Zürich und Leipzig, als: Schweizer Anglist. Arbeiten. Bd. 2.

Balzac, H. de, Lettres à sa famille 1809—1850. Publ. p. W. Scott Hastings. Paris: G. Courville. 80.— Fr.

Bates, Ralph, Franz Schubert. (166 p.) 8°. N.Y.: Appleton-Century. 1.50 $.

Bäumer, Gertrud, „Ich kreise um Gott". Der Beter Rainer Maria Rilke. Berlin: Herbig. (190 S., 1 Titelb.) 8°. Lw. 3.80 M.

Behr-Pinnow, C. von, Die Vererbung bei den Dichtern A. Bitzius, C. F. Meyer und G. Keller. Mit 3 Stammtafeln. Zürich: Art. Institut Orell Füssli. S. 237—312. gr. 8°. 6.80 Fr.

Belloc, H., Milton. Philadelphia: Lippincott. 4.— $.

Benndorf, Max, Wer schuf unsere Volkslieder? Aus dem Leben ihrer Komponisten und Dichter. Leipzig: Ahrens. (151 S.) kl. 8° = Musik-Bibliothek Ahrens, Nr. 7. 2.— M.

Benz, Richard, Die ewigen Meister. Dt. Musikergestalten. Jena: Diederichs. (78 S.) 8° = Deutsche Reihe, Nr. 32. Pp. —.80 M.

Bergler, Edmund, Talleyrand, Napoleon, Stendhal, Grabbe, Psychoanalytisch-biogr. Essays. Wien: Internat. Psychoanalyt. Verl. (165 S.) 4°. 6.50 M., Lw. 8.— M.

Berthoud, Dorette, Léopold Robert et Charlotte Bonaparte. In: Gazette des Beaux-Arts, Juli-Aug.-H., 77. Jg., S. 17—35.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0365
gefördert durch die DFG

Bijl, Th. van der, 1685—1935. Joh. Seb. Bach. Amsterdam: Van Munster's Mitg. Mats. 1.25 Fl.

Birnbach, Franz Bernhard, Heinrich Federer. Seine Persönlichkeit und seine Kunstform. Bad Godesberg. (100 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Bliesener, Irmgard, Bild-Erlebnisse Coleridges und ihre Einwirkung auf sein künstlerisches Schaffen. Göttingen: Erbs & Meisel. (118 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss.).

Böckmann, Paul, Hölderlin und seine Götter. München: C. H. Beck. (X, 456 S.) gr. 8°. 12.— M., Lw. 14.50 M.

Böhm, Hans, Dr., Der junge Goethe. Lübeck: Coleman. (47 S.) 8° = Colemans kleine Biographien, H. 60. —.70 M.

Boeniger, Y., Lamartine et le sentiment de la nature. Paris: Nizet & Bastard. 35.— Fr.

Borkowski, Heinrich, Kleist und Kant. Königsberg: Gräfe und Unzer. (39 S.) gr. 8° = Schriften d. Kgl. Dt. Ges. zu Königsberg Pr., H. 11. 1.— M.

Bosch, C., Roberto Schumann, Mailand: Espasa-Calpe. 5.— Lire.

Bradish, Joseph A. von, Der Briefwechsel Hofmannsthal-Wildgans. New York. Aus: Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 49, Nr. 3. S. 931—953. gr. 8°, und: erg. u. verb. Neudruck, Zürich: The Franklin Press (68 S.) 8°.

Brandt Corstius, J. C., Herman Gorter, de mens en dichter. Amsterdam: Uitg Matsch. Contact. 2.25 Fl.

Brunet, G., Victor Hugo. Ill. (Maîtres des littératures.) Paris: Rieder. 16.50 Fr.

Brutzer, Sophie, Rilkes russische Reisen. Stallupönen, Klutke 1934. (VII, 113 S.) 8°. (Königsberg, Phil. Diss.)

Budgen, F., James Joyce and the making of „Ulysses". Ill. London: Grayson & G. 12/6 sh.

Bülow, Paul, Dr., Johann Sebastian Bach. Dem Meister evang. Kirchenmusik zu seinem 250. Geburtstag. Mit 7 Abb. Leipzig und Hamburg: Schloeßmann. (63 S.) 8°. 1.20 M.

Burgartz, Alfred, Rudolf Wagner-Régeny. Bildnis eines Schaffenden. Berlin: M. Hesse. (15 S.) gr. 8° = Musikalische Schriftenreihe der NS.-Kulturgemeinde, H. 10. —.30 M.

Burkhardt, Johanna, Das Erlebnis der Wirklichkeit und seine künstlerische Gestaltung in Joseph Conrads Werk. Marburg: Bauer. (V, 108 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 1934.)

Busch, Wilhelm, Ist mir mein Leben geträumet? Briefe eines Einsiedlers, ges. u. hrsg. von Otto Nöldeke. Leipzig: G. Weise. (237 S. mit Abb. u. Faks., mehr. S. Abb. u. Taf.) 4°. Lw. 6.80 M.

Busoni, Ferruccio, Briefe an seine Frau. Hrsg. von Friedrich Schnapp. Mit einem Vorwort von Willi Schuh. (Mit 4 Porträts und 1 Facs.) Erlenbach-Zürich, Leipzig: Rotapfel-Verl. (XXVI, 404 S.) 8°. 4.— M., 5.60 M.

Caillaux, Henriette, Dalou (1838—1902), L'homme, l'oeuvre. Préface de Paul Vitry. Paris: Delagrave. (158 S., 16 Taf.)

Calvert, W. J., Byron, romantic paradox. Chapel Hill: Univ. of N. C. Press. 2.50 $.

Chalupt, René, Schumann, musicien-poète. In: La Revue Musicale, 16. Jg., Dez.-Heft, S. 61—69.

Conrad, Jessie, Jos. Conrad and his circle. Ill. London: Jarrolds, 18/— sh.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0366
gefördert durch die DFG

Coeuroy, André, Spitteler, writer and musician. In: The Musical Quarterly, N. Y., vol. XXI, No. 4, Oct., S. 475—483.

Cranach-Sichart, Eberhard von: Johann Sebastian Bach. Eine Einführung in sein Leben und seine Musik. Mit 16 Bildern. Königstein und Leipzig: Verl. Der Eiserne Hammer. (48 S.) 8°. —.90 M.

Deimann, Wilhelm, Der Künstler und Kämpfer. Eine Lönsbiographie und Briefausg. Hannover: Sponholtz. (317 S.) 8°. Lw. 6.50 M.

Dessoir, Max, Stefan George. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., H. 4, S. 289—299.

Dichtung und Erlebnis. 12 Schweizer Schriftsteller erzählen von ihrem Werk und aus ihrem Leben. Mit einer Einf. von Hermann Weilenmann. Zürich und Leipzig: Niehans. (160 S.) 8° = Schriften der Zürcher Volkshochschule. 3.20 M.

Dounias, Minos, Die Violinkonzerte Guiseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche. München: Salesian. Offizin. (VIII, 307 S., 1 Taf.) gr. 8°. (Berlin, Phil. Diss.).

Dreyer, Ernst Adolf, Julian Klein von Diepold. Bildnis eines niederdt. Meisters der Gegenwart. 50 ganzseit. Abb., mehr. Textbilder u. einige Dichtungen des Malers. Oldenburg: Schulzesche Verlbh. (64 S.) gr. 8°. 3.60 M.

Engelhardt, Franz, Prof., Johann Sebastian Bach. Eine Betrachtung über sein Leben und seine Werke. Anläßlich seines 250. Geburtstages verfaßt. Freudenthal: Schlesische Verl.Anst. W. Krommer. (24 S. mit Abb.) gr. 8°. Lw. 3.— Kč.

Euringer, Richard, Dietrich Eckart. Leben eines dt. Dichters. Hamburg: Hanseat. Verl.Anst. (35 S.) 8°. 1.— M.

Flower, N., Franz Schubert, the man and his circle. Ill. London: Cassell. 5/— sh.

Friedrich, Julius, Johannes Brahms. Berlin: M. Hesse. (15 S., 4 S. Abb.) gr. 8° = Musikalische Schriftenreihe der NS.-Kulturgemeinde, H. 4. —.30 M.

Fritzsche, Herbert, August Strindberg, Gustav Meyrink, Kurt Aram. 3 magische Dichter und Deuter. Prag-Smichov: V. Neubert & Söhne. (35 S., 3 Taf.) 8°. —.90 M.

Fuchs, Käte, Die Religiosität des Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Weimar: Uschmann. (IV, 48 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.). Vollständig im Buchh. bei Mayer & Müller, Leipzig, als Band von Palästra.

Gallagher, H. M. P., Robert Mills, architect of the Washington monument 1781—1855. Ill. N. Y.: Columbia Univ. Press. 4.50 $.

Galsworthy, J., Letters, 1900—1932. Ed. by E. Garnett. N. Y.: Scribner. 2.50 $.

Ganche, Édouard, Souffrances de Frédéric Chopin; essai de médecine et de psychologie. (287 S.) 8°. Paris: Mercure de France.

Ganse, Albrecht, Der Cantor Otto Gibelius (1612—1682), sein Leben und seine Werke. Maschinenschr. autogr., Lpz., Frommhold u. Wendler, 1934. (98 S.) 8°. (Kiel, Phil. Diss. v. 1931.)

Geiringer, Karl, Johannes Brahms. Leben und Schaffen eines dt. Meisters. Wien: Rohrer. (XI, 325 S., mehr. S. Abb.) 8°, Lw. 6.75 M.

Geller, Hans, Ein Jünger der „göttlichen Kunst". Das Lebensbild des Nazareners Adolf Zimmermann. Görlitz: Starke. (VIII, 57 S., zahlr. S. Abb., 1 Titelb.) gr. 8°. 5.70 M.

Gerdt, Georg, Coleridges Verhältnis zur Logik. Berlin: Triltsch & Huther. (55 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Gillot, H., Figures romantiques: Lamartine, Victor Hugo, Delacroix etc. Paris: G. Courville. 18.— Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0367
gefördert durch die DFG

Goncourt, E. u. J., Gavarni. Der Mensch und das Werk. (Die deutsche Übertr. besorgte Stefanie Strizek. Die Einl. verf. Max von Boehn.) Mit 96 ganzseit. u. 30 Textill. Berlin: Singer. (382 S.) gr. 8°. Lw. 4.80 M.

Gramse, Bruno (Wilhelm Sylvester), Melchior Meyr. Sein Leben und sein dramatisches Werk. Danzig: Kafemann. (85 S.) 8°. (Danzig, TeH. Diss. v. 1933.)

Grimm, Hans, Bücher in meinem Leben. (9 S.) gr. 8°. In: Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen, Jg. 16, H. 2.

Grønbeck, V., Goethe. I. Kopenhagen: Branner. 6.— M.

Grüninger, Fritz, Der Ehrfürchtige. Anton Bruckners Leben, dem Volke erz. Mit 8 Bildtaf. Freiburg: Herder. (161 S.) 8°. 1.80 M., Lw. 2.80 M.

Gumbel, Hermann, Betrachtungen über Kolbenheyer, seinen Geschichtsroman und seine Philosophie. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 4, S. 436—457.

Gundert, Hermann, Pindar und sein Dichterberuf. Frankfurt a. M.: Klostermann. (151 S.) 4° = Frankfurter Studien z. Religion u. Kultur d. Antike, Bd. 10. 8.— M.

Halbe, Max, Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893—1914. Danzig: Kafemann. (431 S., 1. Titelb.) 8°. Lw. 4.75 M.

Händel, The letters and writings of George Frederic Handel. Edited by Erich H. Müller. (VIII, 98 S.) 12°. London: Cassell and Co.

Händel, Herbert, Champfleury. Sein Leben und Werk. Borna-Leipzig: Noske. (X, 89 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss. v. 1934.)

Hannas, Ruth, Cerone, Philosopher and Teacher (16. Jh.). In: The Musical Quarterly, N. Y., Vol. XXI, No. 4, Oct., S. 408—422.

Hanson, J. B.: Le poète Charles Guerin. Paris: A. Vizet & M. Bastard. 25.— Fr.

Hartungen, Hartmut von, Der Dichter Siegfried Lipiner (1856—1911). o. O. (81, XV S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1932.)

Hatzfeld, Adolf von, Felix Timmermans, Dichter und Zeichner seines Volkes. Mit 75 Bildern von Felix Timmermans. Berlin: Rembrandt-Verl. (108 S. mit Abb., 1 Titelb.) 4°. 4.50 M., Hlw. 6.— M., Lw. 6.50 M.

Haueis, Albert, Hans Carossa. Persönlichkeit und Werk. Eine Wesensdeutung. Weimar: Böhlau. (100 S., 1 Titelb.) gr. 8° = Literatur u. Leben, Bd. 8. 2.90 M., Lw. 3.90 M.

Hauptmann, Carl, Briefe mit Modersohn. Leipzig: P. List. (63 S.) 8° = Lebendiges Wort, 9. Pp. —.75 M.

Heimann, Johanna, Die Heilung der Elisabeth Browning in ihren Sonetten. In: Imago, 21. Bd., H. 2, S. 227—254.

Heiseler, Henry v., Alexander S. Puschkin als dramatischer Dichter. München: Callwey. (18 S., 1 Titelb.) gr. 8°. 300 numer. Ex., 1.— M.

Herre, Paul, Goethe und Friedrich der Große. In: Goethe-Jb. Bd. 21, S. 26—62.

Hesselbacher, Karl, Der fünfte Evangelist. Das Leben von Johann Sebastian Bach. Dem Volk erz. Stuttgart: Quell-Verl. (95 S., 1 Titelb.) kl. 8° = Höhenweg-Bücherei. 1.20 M., Lw. 1.50 M.

Hoffmann, K. E., Das Leben des Dichters Heinrich Leuthold. Gedichte, Aufsätze, Aussprüche und Briefe (von und über Leuthold). Mit 8 Abb. Basel: Schwabe. (91 S.) gr. 8°. 4.— M.

Hofmannsthal, Hugo von, Briefe 1890—1901. Berlin: S. Fischer Verl. (351 S., 1 Taf.) 8°. 5.50 M.; kart. 6.50 M.; Lw. 8.— M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0368
gefördert durch die DFG

Hoppe, Else, Ricarda Huch. Hamburg: M. v. Schröder. (415 S. u. 16 Bildtaf.) gr. 8°. 6.50; Lw. 9.— M.

Huntley, G. H., Andrea Sansovino, sculptor and architect of the Italian renaiss. Ill. Cambridge, Mass.: Harvard. 5.— $.

Huschke, Konrad, Lenau und die Musik. Regensburg: Bosse. (112 S., 1 Taf.) kl. 8° = Von deutscher Musik. Bd. 35. Lw. 1.80 M.

Jaime-Liebig, Edward, Rede über Stefan George. Gehalten im Nov. 1934 im „Neuen Kreis" Hannover. Berlin, Leipzig, München: Kulturpolit. Verl. (35 S.) kl. 8° = Gegenwart u. Zukunft. Bd. 75. 1.— M.

Jenssen, Christian, Hans Friedrich Blunck. Leben und Werk. Berlin: Buch- u. Tiefdr. G. m. b. H. (164 S., 1 Titelb.) 8°. 2.90 M.

Johnsen, Wilhelm, Gustav Frenssen. Art u. Ahnen. Heide: Westholstein. Verl.-Anst., Heider Anzeiger. (VIII, 174 S. mit Fig., 4 S. Abb.) gr. 8° = Jahrbuch des Vereins f. Dithmarscher Landeskunde. Bd. 13. 2.85 M.

Jourda, P., Stendhal, l'homme et l'oeuvre. Coll. Temps et visages. Paris: Desclée, de Brouwer & Cie. 20.— Fr.

Jung, Lilli, Dichterfreundschaft und ihr romantisches Eigengepräge. Saalfeld (Ostpr.): Günther. (121, 3 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Kauffmann, Hans, Univ.-Prof., Donatello. Eine Einf. in s. Bilden u. Denken. Berlin: Grote. (VIII, 262 S., mit 104 Abb. auf 36 Taf.) gr. 8°. 22.—; Lw. 25.— M.

Kinau, Jakob, Gorch Fock. Ein Leben im Banne der See. München: J. F. Lehmanns Verl. (236 S., mehr. Taf.) 8°. 4.20 M.; Lw. 5.50 M.

Kippenberg, Katharina, Rainer Maria Rilke. Ein Beitr. Leipzig: Insel-Verl. (202 S.) 8°. Lw. 5.— M.

Kirchhoff, Heinrich W., Selbstdarstellung bei Anatole France. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (52 S.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss.) Im Buchh.: Arbeiten zur Roman. Philologie, Nr. 23.

Kleinert, Hans, Dr., u. Rauschnabel, Hans: Friedrich Silcher, die „Schwäbische Nachtigall". Ein Gedenkblatt zu seinem 75. Todestage. Stuttgart: Steinkopf. (47 S., mehr. Taf.) 8°. —.60 M.

Klysch, Herbert, Friedrich Hebbels Schaffens- und Arbeitsweise. Breslau: Priebatsch's Buchh. (V, 144 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. german. u. roman. Völker. Reihe B, Bd. 14. 6.— M.

Knochen, Helmut, Der Dramatiker George Colman. Göttingen: Wurm. (83 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss. v. 1934.)

Korte, Werner, Johann Sebastian Bach. Berlin: M. Hesse. (15 S., 4 S. Abb.) gr. 8° = Musikalische Schriftenreihe d. NS.-Kulturgemeinde. H. 11. —.30 M.

Kühnemann, Eugen, Hermann Löns am 20. Todestage (26. September 1934). Rede, am 23. Sept. 1934 im Landeshause zu Breslau geh. Breslau: Trewendt & Granier. (14 S.) 8°. —.60 M.

Kühnemann, Eugen, Zu Schillers 175. Geburtstag: Schiller und die Phil. In: Zeitschr. f. deutsche Kulturphil. (Logos N.F.), Bd. 1, S. 233—262.

Kürenberg, Joachim v., Menzel, die kleine Exzellenz. Mit 28 Abb. u. 3 Faks. von Adolph von Menzel. Berlin: Wolfgang Krüger. (280 S.) 8°. 5.50; Lw. 6.80 M.

Lauvrière, E., Le génie morbide d'Edgar Poe. Ill. Temps et visages. Paris: Desclée, de Brouwer & Cie. 20.— Fr.

Laux, Karl, Carl Maria von Weber. Aufriß s. Lebens, Wesens u. Schaffens. Berlin:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0369
gefördert durch die DFG

M. Hesse. (15 S., 4 S. Abb.) gr. 8° = Musikalische Schriftenreihe d. NS.-Kulturgemeinde. H. 3. —.30 M.

Lednicki, V., Quelques aspects du nationalisme et du christianisme chez Tolstoi. Ill. Paris: Gebethner & Wolff. 20.— Fr.

Lepsius, Sabine, Stefan George. Geschichte einer Freundschaft. (12 Bildn., ein Gedicht u. 13 Briefe in Faks.) Berlin: Verl. Die Runde. (101 S., 13 Faks., 12 Taf.) gr. 8°. Geh. u. in Mappe 4.80 M.

Linden, Walther, Heinrich von Kleist, d. Dichter d. völkischen Gemeinschaft. Leipzig: Reclam. (76 S.) kl. 8° = Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 7293. —.35; Pp. —.75 M.

Mämpel, Arthur, Thomas Carlyle als Künstler unter besonderer Berücksichtigung „Friedrichs des Großen". Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (VII, 167 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss. v. 1934.)

Mann, Thomas, Leiden und Größe der Meister. Neue Aufsätze. Berlin: S. Fischer Verl. (270 S.) 8°. 4.50 M.; kart. 5.50 M.; Lw. 7.— M.; Hldr. 10.50 M.

Matthäus, Friedrich, Rudolf Koch. Ein Werkmann Gottes. Hamburg: Agentur d. Rauhen Hauses. (108 S. mit Abb.) 8°. 2.40 M.; Lw. 3.30 M.

Meyer, Hans, Rousseau u. Shelley. Ein typol. Vergleich. Würzburg: Triltsch. (VI, 108 S.) 8°. (Halle, Phil. Diss.)

Michaelis, Otto, Heinrich Schütz. Eine Lichtgestalt d. dt. Volkes. Mit 11 Abb. Leipzig u. Hamburg: Schloeßmann. (70 S.) 8°. 1.50 M.

Morlang, Wilhelm, Die Beziehungen zwischen Kunst und Religion in den Werken John Ruskins. Marburg: Bauer. (VI, 91 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

Müller, Hans-Rudolf, Dr. theol., Rainer Maria Rilke als Mystiker. Bekenntnis u. Lebensdeutung in Rilkes Dichtungen. Berlin: Furche-Verl. (245 S.) 8° = Furche-Studien. Bd. 11. 5.80 M.; Lw. 6.80 M.

Müller-Blattau, Joseph, Johann Sebastian Bach. Leben u. Schaffen. Leipzig: Reclam. (77 S.) kl. 8° = Musiker-Biographien. Bd. 15 = Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 7294. —.35 M.; Pp. —.75 M.

Newman, Ernest, The Man Liszt, a study of the tragi-comedy of a soul divided against itself. NY.: Charles Scribner's Sons. (XXII, 313 S. ill.). 3.— $.

Pellegrini, Alessandro, Stefan George. (Aus d. Ital. übertr. von Siddi M. Heckel.) Berlin: Verl. Die Runde. (38 S.) gr. 8°. 2.20 M.

Petersen, Carl, Dr., Prof., Der Seher deutscher Volkheit Friedrich Hölderlin. Rede, geh. bei d. Gedenkfeier d. Univ. f. d. Gefallenen d. Weltkrieges unter d. Rektorat von K. L. Wolf. Kiel: Lipsius & Tischer. (23 S.) gr. 8° = Kieler Universitätsreden. N. F. H. 1. —.80 M.

Pfeffer, C. A., Venus und Maria. Eine Eichendorff-Studie als Beitr. zur Wesenserkenntnis d. Dichters. Berlin: Widukind-Verl. (47 S.) 8° = Das deutsche Leben. Bd. 3. 1.30 M.

Pichereau-Vallet, Mme., Edouard Vallet, peintre et graveur, 1876—1929. Ill. Lausanne: Payot. 20.— fr. Fr.

Pixberg, Hermann: Heinrich von Kleist. Langensalza, Berlin, Leipzig: J. Beltz. (48 S., 1 Titelb.) kl. 8°. —.50 M.

Polack, Hans, Richard Wetz. Sein Werk und die geistigen Grundlagen seines Schaffens. Leipzig: Kistner & Siegel. (VIII, 125 S., 48 S. Notenbeisp., 1 Titelb.) 8°. 5.— M.

Pope-Hennessy, D. U., E. A. Poe, 1809—49. N.Y.: Macmillan. 4.— $.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0370
gefördert durch die DFG

Potthoff, Adolf, Paul Ernst. Einführung in sein Leben und Werk. München: Albert Langen / Georg Müller. (38 S.) 8°. 1.20 M.

Preuss, Hans, Prof. D. Dr., Dürer und Bach. Gütersloh: Bertelsmann. (35 S.) 8°. —.80 M.

Reichelt, Johannes, Erlebte Kostbarkeiten. Begegnungen mit Künstlern in Bekenntnisstunden. Mit vielen unveröffentlichten Briefen und Bildern. Leipzig: Payne. (309 S.) 8°. Lw. 6.— M.

Renders, Emile, Jean Van Eyck, son oeuvre, son style, son évolution, et la légende d'un frère peintre. Brügge: Charles Beyaert. (138 S., XVIII Abb.) 4°.

Rilke, Rainer Maria, Briefe aus Muzot, 1921—1926. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verl. (410 S.) 8°. Lw. 7.— M.; Hldr. 9.— M.

Rivière, G., Monsieur Degas, bourgeois de Paris. Ill. Paris: Floury. (190 S., 71 Abb., 8 farbige.) 20.— Frs.

Rosen, Waldemar, Dr., Johann Sebastian Bach. Leben und Werk. Mit einem Geleitwort von Präsid. D. Dr. Walter Simons. Leipzig: Breitkopf & Härtel; Alleinvertrieb: G. Weise. (47 S., 14 S. Abb., 1 Titelb.) 8°. 1.— M.

Rosenbusch, Agnes, Dr., Die Tagebücher Friedrich Hebbels. Ein Versuch ihrer Deutung. Weimar: Duncker. (IV, 141 S.) gr. 8° = Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. 68. (Frankfurt, Phil. Diss.) 6.60 M.

Rothermel, Otto, Friedrich Schlegel und Fichte. Gießen: von Münschowsche Univ.-Druckerei. (47 S.) gr. 8° = Gießener Beiträge zur deutschen Philologie. 36. 2.50 M.

Rücker, Curt, Johann Sebastian Bach der Deutsche. Weimar: Fink. (30 S.) gr. 8°. —.60 M.

Sandomirsky, Vera, Eduard Mörike. Sein Verhältnis zum Biedermeier. Ein Versuch. Erlangen: Palm & Enke. (VIII, 85 S.) gr. 8° = Erlanger Arbeiten zur deutschen Literatur. 6. 3.50 M.

Saß, Johannes, Dr., Georg Friedrich Händel. Gedenkblatt zum 250. Geburtstag des Meisters. Mit 2 Abb. Leipzig u. Hamburg: Schloeßmann. (32 S.) 8°. —.60 M.

Sauer, Adolf Karl, Dr., Das aphoristische Element bei Theodor Fontane. Ein Beitrag zur Erkenntnis seiner geistigen u. stilistischen Eigenart. Berlin: Ebering. (169 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 170. (München, Phil. I. Sekt. Diss.) 6.80 M.

Schäfer, Wilhelm, Johann Sebastian Bach. Eine Rede. München: Albert Langen / Georg Müller. (14 S.) 8°. —.80 M.

Schalk, Franz, Briefe und Betrachtungen. Mit einem Lebensabriß von Victor Junk. Veröffentlicht von Lili Schalk. Wien u. Leipzig: Musikwiss. Verl. (91 S., 1 Titelb.) 8°. 3.— M.

Scheffel, Joseph Victor von, Vom Trompeter zum Ekkehard. Joseph Scheffels Briefe ins Elternhaus 1853/55. Im Auftr. d. dt. Scheffelbundes eingel. u. hrsg. von Dr. Wilhelm Zentner. Bühl: Konkordia. (XIX, 88 S., mehr. Taf.) 8°. 1.80 M.

Scheller, Will, Stefan George. Mit 1 Bildn. d. Dichters. Leipzig: Reclam. (199 S.) kl. 8° = Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 7307/7309. 1.05 M.; Lw. 1.45 M.

Schemann, Ludwig, Hans von Bülow im Lichte der Wahrheit. Regensburg: Bosse. (97 S., 1 Titelb.) kl. 8° = Von deutscher Musik. Bd. 46. —.90 M.; Lw. 1.80 M.

Scheurlen, Paul, Paul Gerhard, der Sänger und Bekenner. Berlin: Acker-Verl. (51 S.) kl. 8° = Führer und Freunde. Bd. 18. —.60 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0371
gefördert durch die DFG

Schickele, René, Liebe und Ärgernis des D. H. Lawrence. Amsterdam: de Lange. (144 S., 1 Titelb.) kl. 8°. 1.75 Fl.; Lw. 2.25 Fl.

Schmid, Karl G., Schillers Gestaltungsweise. Eigenart u. Klassik. Teildr. Frauenfeld-Lpz., Huber. (74 S.) gr. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.); im Buchh. vollständig als: Wege zur Dichtung. Bd. 22.

Schneider, Friedrich, Univ.-Prof., Dr., Dante. Eine Einführung in sein Leben und sein Werk. Weimar: Böhlau. (188 S., 1 Titelb.) 8°. 3.— M.; Lw. 3.80 M.

Schoeps, Hans Joachim, Gestalten an der Zeitenwende. Burckhardt, Nietzsche, Kafka. Berlin: Vortrupp-Verl. (77 S.) 8°. Kart. 1.80 M.; Lw. 2.60 M.

Scholtis, August, Wilhelm Doms. Ein ostdt. Leben f. d. Kunst. Mit 28 Abb. nach Gemälden u. Graphiken. Berlin: Die Rabenpresse. (36 S.) gr. 8° = Die neue Reihe. Bd. 14/15. 1.50 M.

Schumacher, Fritz, Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verl.Anstalt. (425 S., 8 Bl. Abb.) gr. 8°. Lw. 8.50 M.

Schütze, Elsbet, Der Werdegang eines großen Deutschen. Bachbüchlein f. jedermann. Berlin: Drei-Kegel-Verl. (63 S., 1 Titelb.) kl. 8°. Hlw. 1.20 M.

Schwabbauer, Werner, Lamartines „Graziella". Beziehungen zwischen Autor und Werk. Bielefeld: Gundlach. (83 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Siegel, Hermann, Das große stille Leuchten. Betrachtungen über Conrad Ferdinand Meyer und sein Lebenswerk. Basel: Geering. (212 S., 1 Titelb.) 8°. 4.80 M.; Lw. 5.60 M.

Šourek, Otakar, Paul Stefan, Dvořák. Leben u. Werk. (Mit 27 Bildbeigaben, 4 Faks.) Wien, Leipzig, Prag: Passer. (287 S.) 8°. 4.50 M.; Lw. 6.— M.

Spaun, Josef Freiherr von, Neues um Franz von Schubert. Erstmal. vollst. Veröffentlichung v. biograph. Aufzeichnungen eines Zeitgenossen des Meisters. Vorwort: Viktor Keldorfer. Wien: Wiener Schubertbund. (14 S., 1 Taf.) 8°.

Spurgeon, C. F. E., Shakespeare's imagery and what it tells us. Ill. London: Cambridge Univ. Press. 25/— sh.

Stabenow, Karl, Johann Sebastians Sohn. Ein Musikerschicksal zur Zeit Friedrichs des Großen. Mit 7 Abb. Leipzig u. Hamburg: Schloeßmann. (125 S.) 8°. 2.25 M.; Lw. 2.85 M.

Staiger, Emil, Der Geist der Liebe und das Schicksal. Schelling, Hegel u. Hölderlin. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (127 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtung. Bd. 19. 3.85 M.; Fr. 4.80 M.

Stange, Alfred, Prof. Dr., Adolph von Menzel als preußischer Künstler. Rede am Gedenktage d. nat.-soz. Machtübernahme, d. 30. Jan. 1935. Erlangen: Palm & Enke. (16 S.) gr. 8° = Erlanger Universitäts-Reden. 18. —.60 M.

Stefan, Paul, Arturo Toscanini. Mit einem Geleitwort von Stefan Zweig. Mit 54 Abb. Wien, Leipzig, Zürich: Reichner. (72 S.) gr. 8°. 3.50 M.

Steffen, Albert, Zum 50. Geburtstag des Dichters. Stuttgart: Zeitschrift „Anthroposophie". (95 S. mit Abb., mehr. Taf.) 4° = Anthroposophie. Jg. 17. 1934, Buch 1. 2.80 M.; geb. 3.50 M.

Steinberger, Julius, Wielands Jugendjahre. Göttingen: Häntzschel. (74 S.) gr. 8°. Hainbergschriften. H. 3. 3.60 M.

Stendel, Wolfgang, Dr., Hofmannsthal und Grillparzer. Die Beziehungen im Weltgefühl und im Gestalten. Würzburg: Triltsch. (VII, 155 S.) 8°. (Königsberg, Phil. Diss.) 3.60 M.

Stieler, Elisabeth, Zolas Stellung zu Religion und Kirche. Bochum-Langen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0372
gefördert durch die DFG

dreer: Pöppinghaus. (VII, 32 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.) Auch im Handel als: Arbeiten zur Roman. Philologie des Roman. Sem. der Universität Münster i. W., Nr. 21.

Stodte, Hermann, Wilhelm Raabe. Lübeck: Coleman. (45 S.) 8° = Colemans kleine Biographien. H. 63. —.70 M.

Stuckert, Franz, Wilhelm Schäfer. Ein Volksdichter unserer Zeit. München: Albert Langen / Georg Müller. (77 S.) 8°. 1.80 M.

Theissen, Elisabeth Wilhelmina, Das Ich bei Rilke und Carossa. Amsterdam: Swets u. Zeitlinger. (VI, 342 S.; 1 Bl. Stellingen.) 4°. (Amsterdam, Fac. der Letteren en Wijsbegeerte, Diss.)

Tiersot, Julien, Victor Hugo musicien; in: La Revue Musicale, 16. Jg., S. 167—196; Sept./Oct.-Heft.

Tonnelat, E., Schiller. (Coll. des grands écrivains étr.) Paris: H. Didier. 12.— Frs.

Tricht, H. W. van: Frederik van Eeden. Amsterdam: Lankamp & Brinkman. 2.90 Fl.

Troll, Heinrich, Von Rom nach Marseille. Ein Reisebrief des Malers Heinrich Troll aus dem Frühjahr 1788. Hrsg. u. eingel. v. Rudolf Hunziker. Winterthur: Ziegler. (43 S.) gr. 8°.

Turley, Karl, Arno Holz. Der Weg eines Künstlers. Leipzig: R. Koch. (224 S., 1 Titelb.) gr. 8°. Lw. 4.80 M.

Ullrich, Arno, Selma Lagerlöf. Der Mensch und das Werk. Ein biogr. Abriß. Breslau: Manuskript-Verl. (42 S., 6 Bl.) 8°. 1.50 M.

Unger, Max, Beethoven und E. Th. A. Hoffmann. In: Zeitschr. f. Musik, 102. Jg., H. 11, S. 1204—1211.

Verlaine, Ex-Madame Paul, Mémoires de ma vie. Paris: E. Flammarion. 12.— Frs.

Wallis, Alfons, Dr., Oesterreichs große Musiker. Wien: Steyrermühl. (92 S.) 8° = Bücher der Heimat. Bd. 8. —.60 Sch., 1.05 Sch.

Wassenberg, Rudolf, Tolstois Angriff auf Shakespeare. Ein Beitrag zur Charakterisierung östlichen und westlichen Schöpfertums. Düsseldorf: Nolte. (III, 44 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.).

Weinheber, Josef, Persönlichkeit und Schaffen. Hrsg. von Adolf Luser. Mit Farbbildern nach Gemälden von Josef Weinheber, 1 Bildniszeichn. von Edwin Grienauer u. 1 Bildnisholzschn. von Prof. Herbert Schimkowitz. Wien, Leipzig: Luser. (71 S.) gr. 8°. Kart. 3.— M.

Westernhagen, Curt von, Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft. Mit 1 Bildn. München: J. F. Lehmanns Verl. (127 S.) 8°. 2.80 M.; Lw. 4.— M.

Wethly, Gustav, Dr., Friedrich Hebbel der Dramatiker. Einzelbetrachtungen. Straßburg: Elsaß-Lothring. wissenschaftl. Gesellschaft. Schriftenreihe C, Bd. 5. (93 S.) gr. 8°. 18.— Frs.

Wien, Werner, Lenzens Sturm- und Drangdramen innerhalb seiner religiösen Entwicklung. Berlin: Triltsch u. Huther. (163 S.) gr. 8°. (Göttingen, Phil. Diss.)

Wilm, Hubert, Veit Stoss. Karl Stauffer-Bern. Mit 12 Bildtafeln. München: Hugendubel. (235 S.) 8°. — Wilm: Künstlerschicksale. Bd. 1. 3.60 M.; Lw. 4.80 M.

Wilm, Hubert, Vincent van Gogh. Mit 8 Bildtaf. München: Hugendubel. (202 S.) 8°. — Wilm: Künstlerschicksale. Bd. II. 3.60 M.; Lw. 4.80 M.

Winkler, Eugen Gottlob, Die Gestalt Stefan Georges in unserer Zeit. In: Deutsche Zeitschrift (Kunstwart), 49. Jg., H. 1/2, Okt./Nov., S. 46—56.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0373
gefördert durch die DFG

Wirth, Wolfgang, Hölderlin und die mythische Erlebnisform. Versuch einer Monographie. Düren: Diss.-Buchdr. (99 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Wordsworth, William, and Dorothy Wordsworth, Early letters 1787—1805. Ed. by E. de Selincourt. London: Oxford Univ. Press. 25/— sh.

Zellweker, Edwin, Goethe in der Anekdote. Gesammelt u. hrsg. Mit Scherenschnitten u. einem Anhang. Wien: Saturn-Verl. (238 S. mit Abb., 4 S. Abb.) 8°. 3.— M.; Lw. 4.50 M.

Ziemer, Schillers Charakter. Geisteswissenschaft u. Charakterologie. Brieg, Bez. Breslau: Tesch. (65 S., 2 Tab.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 1932.)

Zweig, Stefan, Arturo Toscanini. Ein Bildn. Wien, Leipzig, Zürich: Reichner. (13 S.) gr. 8°. 1.50 M.

2. Entstehung und Gliederung der Kunst.

a) Anfänge der Kunst.

Bohm, Waldtraut, Die ältere Bronzezeit in der Mark Brandenburg. Mit 32 Taf. u. 6 Kt. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (VII, 143 S.) 4° = Vorgeschichtliche Forschungen. H. 9. (Berlin, Phil. Diss. v. 1929). 18.— M.

Collum, U. C. C., The Tresse iron age megalithic monument. London: Oxford Univ. Press. 10/6 sh.

Griffith, R., A study of imagination in early childhood. London: K. Paul. 12/6 sh.

Kühn, Herbert, Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands. Berlin: Propyläen-Verl. (611 S. mit Abb., zahlr. Taf.) 4°.

Mallowan, N. E. L., and J. C. Rose, Prehistoric Assyria: the excavations at Tall Arpachiyah. London: Oxford Univ. Press. 21/— sh.

Scheltema, Frederik Adama von, Die Kunst unserer Vorzeit. Leipzig: Bibliograph. Institut. (192 S.) Lw. 4.80 M.

Schmidt, R. R., Der Geist der Vorzeit. (Mit 100 Abb. auf 50 Taf. u. 100 Textabb.) Berlin: Keil Verl. (243 S.) gr. 8°. 5.— M.; Lw. 6.50 M.

Streit, C. Dr., Unbewegliche Körperzier in vorgeschichtlicher Zeit. Mödling: Anthropos. S. 107—134, 463—482, 681—706, 4 Taf. 4°. Aus: Anthropos. Bd. 30, H. 1/2, 3/4, 5/6. 3.— M.

b) Kunst und Künste.

Krüger, Karl-Joachim, Dr., Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß. Versuch e. Deutung d. künstler. Weges Hugo von Hofmannsthals. Mit einem Anh.: Erstmal. Veröffentlichung d. bisher ungedr. einzigen Vertonung eines Hofmannsthalschen Gedichtes durch Richard Strauß. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (276, 7 S.) gr. 8° = Neue deutsche Forschungen. Abt. Neuere dt. Literaturgeschichte. Bd. 3 = Bd. 35 der Gesamtreihe. 10.— M.

Rosenfeld, Hellmut, Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung. Leipzig: Mayer & Müller. (VIII, 272 S.) gr. 8° = Palaestra. 199. 14.— M.

Sergent, Jean, Victor Hugo et la musique: Rythme poétique et musique. In: La Revue Musicale, 16. Jg., S. 196—214, Sept./Okt.-Heft.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0374
gefördert durch die DFG

3. Zeitkünste.

a) Tonkunst.

Abendroth, Walter, Neue Anonymität! Ein Beitrag zur Reform der Opernkunst. In: Die Musik, 27. Jg., Jan.-Heft, S. 251—258.

Abert, Anna Amalie, Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz. Wolfenbüttel-Berlin: Kallmeyer. (VIII, 238 S.) gr. 8° = Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft. H. 2. (Berlin, Phil. Diss.) 6.— M.

Adrio, Adam, Dr., Die Anfänge des geistlichen Konzerts. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (149 S., 31 S. Notenbeisp.) gr. 8° = Neue deutsche Forschungen. Abt. Musikwissenschaft. Bd. 1 = Bd. 31 der Gesamtreihe. 7.— M.

Allard, Roger, Bellini. In: La Revue Musicale, 16. Jg., S. 18—38.

Appel, Margarete, Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten. Ein Beitrag zur musikalischen Elementarlehre des Mittelalters. Bottrop i. W.: Postberg. (V, 109 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Arnoldson, L. P., Sedaine et les musiciens de son temps. Paris: Nizet & Bastard. 35.— Frs.

Balmer, Lucie, Dr., Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris. Bern: Haupt. (281 S.) gr. 8° = Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. H. 2. 8.— M.

Beaufils, Marcel, Schumann et l'opéra national allemand. In: La Revue Musicale, 16. Jg., Dez.-H., S. 111—122.

Behr, Ludwig, Die deutschen Gesänge Orlando di Lassos. Erlangen-Bruck: Krahl. (90 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss. v. 1934.)

Benz, Richard, Bachs Passion. Die nordische Tragödie. Leipzig: Reclam. (68 S.) kl. 8° = Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 7310. —.35 M.; Pp. —.75 M.

Biehle, Johannes, Das Helligkeitsgesetz, ein Maßstab für den Klangwert der Orgel. Mit 2 Abb. u. 1 Kurve. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (16 S.) 4°. In: Zeitschr. f. Musikwiss., Jg. 17, H. 2.

Bieri, Georg, Dr., Die Lieder von Hugo Wolf. Bern u. Leipzig: Haupt. (XXIV, 269 S.) gr. 8° = Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. H. 5. 6.50 M.

Boissier, M., Les musiques incertaines. Paris: Perrin. 12.— Frs.

Bollert, Werner, Die Buffoopern Baldassare Galuppis. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen komischen Oper im 18. Jahrhundert. Bottrop i. W. (160 S.) gr. 8°. (Diss. Berlin.)

Borgunyo, M., La musica, el cant i la l'escata. Barcelona: Edit. Bastinos. 10.— Pes.

Brandts Buys, M. A., Muzikale vormleer. Arnhem: Hijman, Stenfert Kroese & Van der Zande. 5.90 Fl.

Bücken, Ernst, Dr., Univ.-Prof., Deutsche Musikkunde. Potsdam: Athenaion. (118 S.) gr. 8°. 2.80 M.; Lw. 3.90 M.

Bücken, Ernst, Dr., Univ.-Prof., Ludwig van Beethoven. Potsdam: Athenaion. (160 S. mit Abb., mehr. Taf.) 4° = Die großen Meister der Musik. Lw. 13.50 M.

Burghardt, Hans Georg, Musik und Menschenbewußtsein. Breslau: Manuskript-Verl. (56, IV S.) 4°. 2.75 M.

Büttner, Horst, Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns. Mit einer Bibliographie der Orchestersuiten. Borna-Leipzig: Noske. (VII, 92 S. mit Notenbeispielen.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.); im Buchh. als: Veröffentl. der Niedersächsischen Musikgesch. 1.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0375
gefördert durch die DFG

Coenen, Paul, Max Regers Variationsschaffen. (70 S.) 8°. (Diss. Berlin.)

Dahmen, Elisabeth, Die Wandlungen des weltlichen deutschen Liedstils im Zeitraum des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Gesch. des deutschen Frühbarock. Bottrop i. W.: Postberg. (V, 108 S.) 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 1933.)

De Brisay, A. Cust D., The organ and its music. Ill. N.Y.: Dutton. 2.50 $.

Dickenmann, P., Dr., Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin. Bern u. Leipzig: Haupt. (107 S.) gr. 8° = Berner Veröffentlichungen zur Musikforschg. H. 4. 3.20 M.

Downes, O., Symphonic masterpieces. Ill. N.Y.: Dial Press. 2.75 $.

Dreger, Carl Otto, Die Vokalthematik Joh. Seb. Bachs. Dargest. an den Arien der Kirchenkantaten. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (62 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.) In: Bach-Jb. 1934.

Dumesnil, R., Histoire de la musique illustrée. Paris: Plon. 60.— Frs.

Dupont, Wilhelm, Dr., Geschichte der musikalischen Temperatur. Kassel: Bärenreiter-Verl. (138 S.) gr. 8°. 3.75 M.

Edelhoff, Heinrich, Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Gesch. der Musikwissenschaft. Kassel. (135 S.) gr. 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss. v. 1933.)

Ehmann, Wilhelm, Das Schicksal der deutschen Reformationsmusik in der Geschichte der musikalischen Praxis und Forschung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (116 S.) gr. 8°. 2.60 M.

Ellerhorst, Winfred, Handbuch der Orgelkunde. Die mathemat. u. akust., techn. u. künstler. Grundlagen sowie d. Geschichte u. Pflege d. modernen Orgel. Einsiedeln: Benziger. (XVI, 850 S. mit Abb., 1 Titelb., 1 Taf.) 8°. Lw. 25.— M.

Elsner, Emilie, Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltl. Musik im 16. Jahrhundert in Italien. Ohlau i. Schl.: Eschenhagen. (90 S., 4 Taf.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Ferguson, Donald N., A History of Musical Thought. N.Y.: F. S. Crofts u. Co. (X, 563 S.) 8°.

Finney, Th. M., A history of music. Ill. London: Harrap. 12/6 sh.

Gehrkens, Karl W., The psychological basis of conducting. In: The Musical Quarterly, N.Y., Vol. XXI, No. 4, Oct., S. 437—441.

Glyn, M. H., About Elizabethan virginal music and its composers. London: W. Reeves. 10/— sh.

Göpel, Alfred, Der Wandel des Kinderliedes im 18. Jahrhundert. Quakenbrück: Kleinert. (68 S., 4 S. Noten) gr. 8°. (Kiel, Phil. Diss.)

Göthel, Folker, Das Violinspiel Ludwig Spohrs. Unter Berücksichtigung geigentechnischer Probleme seiner Zeit. Großschönau i. Sa.: Engelhardt. (94 S., 2 Taf.) gr. 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Goetschins, P., The structure of music. Philadelphia: Th. Presser. 2.— $.

Grabner, Hermann, Univ.-Musikdir.: Anleitung zur Fugenkomposition. Leipzig: Kistner & Siegel. (38 S.) gr. 8°. 1.80 M.

Greiner, Wilhelm, Dr., Die Musik im Lande Bachs. Thüringer Musikgeschichte. Eisenach: Hense. (64 S.) 8° = Eisenacher Heimatbücher. H. 3. 1.50 M.

Greulich, Martin, Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert. Saalfeld (Ostpr.): Günther. (111, 15 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Hague, E., Latin American music past and present. Ill. Santa Ana, Cal., Fine Arts Press. 3.50 $.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0376
gefördert durch die DFG

Hahn, Robert, Louis Ferdinand von Preußen als Musiker. Ein Beitrag zur Gesch. der musikalischen Frühromantik. Breslau. (119 S., 31 S. Noten) gr. 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 1934.)

Hank, Bettina, Karl Friedrich Zelter. In: Deutsche Zeitschrift (Kunstwart), 48. Jg., H. 3/4, Dez./Jan., S. 107—116.

Hartmann, Friedrich, Dr., Akad.-Prof., Harmonielehre. Wien: Universal-Ed. (231 S.) gr. 8° = Universal-Edition. No. 10 216. 4.— M.

Herzog, Friedrich W., Wilhelm Backhaus. Der Pianist der Totalität. Berlin: M. Hesse. (15 S., 4 Taf.) gr. 8° = Musikalische Schriftenreihe d. NS.-Kulturgemeinde. H. 8. —.30 M.

Horany, Karl, Prof., Musikgeschichte. Zur Vorbereitung auf Prüfungen an Lehrerakad., höheren Lehranst., Konservatorien und zum Selbstunterricht. Wels: Leitner. (234 S.) kl. 8°. 1.50 M.

Hutschenruyter, W., De geschiedenis der kamermuziek. Hilversum: J. J. Lispet. 1.50 Fl.

Jeppesen, Knud, Dr., Dir., Kontrapunkt (Vokalpolyfoni, dt.). Lehrb. d. klass. Vokalpolyphonie. (Übers. von Julie Schultz.) Leipzig: Breitkopf & Härtel. (XIII, 244 S.) gr. 8°. 8.— M.; geb. 10.— M.

Kaul, Oskar, Zur Musikgeschichte der ehem. Reichsstadt Schweinfurt. Würzburg: Becker. (72 S.) gr. 8°. 2.— M.

Kirschner, Heinrich, Beiträge zum deutschen Volksliedstil um 1500. Jena: Diederichs. (66 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1931.) Im Buchh. als: Dt. Arbeiten an der Univ. Köln, Nr. 8.

Klenau, Paul von, Auf der Suche nach der musikalischen Form. In: Die Musik, 27. Jg., Juni, S. 651—657.

Klenau, Paul von, Musik im Zeitalter der Stilwende. In: Die Musik, 27. Jg., Mai, S. 561—566.

Klenau, Paul von, Wagners „Tristan" und die „Zwölftönemusik". In: Die Musik, 27. Jg., Juli, S. 727—733.

Korte, Werner, Über das Fugenthema Bachs. In: Die Musik, 27. Jg., März, S. 410—418.

Korte, Werner, Die Aufgabe der Musikwissenschaft. In: Die Musik, 27. Jg., Febr., S. 338—344.

Kosack, Hans-Peter, Dr., Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preußen. Kassel: Bärenreiter-Verl. (137 S., 1 Bl.) gr. 8° = Königsberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 17. 1.80 M.

Krause, Heinz, Johann Beer. 1655—1700. Zur Musikauffassung im 17. Jh. Saalfeld: Günther. (III, 99 S. 3 Bl. Noten.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Krohn, Ilmari, Prof. Dr., Die finnische Volksmusik. Vortrag. Mit Notenbeispielen. Greifswald: Bamberg. (20 S.) gr. 8° = Berichte aus dem Inst. für Finnlandkunde der Ernst-Moritz-Arndt-Univ. Greifswald. 9. —.80 M.

Lauer, Hans Erhard, Dr., Die Entwicklung der Musik im Wandel der Tonsysteme. Dresden: Emil Weise. (79 S.) 8°. 3.— M.

Leichtentritt, Hugo, Handel's Harmonic Art. In: The Musical Quarterly, N. Y., Vol. XXI, No. 2, April, S. 208—219.

Linnemann, Georg, Celler Musikgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Celle: Schweiger & Pick. (175 S., mehr. Taf.) gr. 8°. 4.90 M.; Lw. 6.— M.

Markévitch, Rimsky-Korsakov. Ill. (Maïtres de la musique anc. et mod.) Paris: Rieder. 20.— Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0377
gefördert durch die DFG

Matysiak, Waldemar, Breslauer Domkapellmeister von 1831—1925. Düsseldorf, Nolte. (51 S., 35 S. Notenbeil.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Mayer, Anton, Die Oper. Eine Anleitung zu ihrem Verständnis. Berlin: K. Wolff. (430 S., mehr. S. Abb.) 8°. Lw. 4.80 M.

Mayne, Th., Music in the modern school. London: Dent. 5/— sh.

Meyer, Ernst Hermann, Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jhs. in Nord- und Mitteleuropa. Mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchestermusikwerke des 17. Jhs. Kassel: Bärenreiter-Verlag. (258 S. mit Notenbeisp.) 4°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Montnacher, J., Problem des Accordes der Neapolitanischen Sexte mit propagandistischem Nachwort. Leipzig: F. Schuberth jr. (24 S.) 8°. 1.80 M.

Moser, Hans Joachim, Joh. Seb. Bach. Berlin-Schöneberg: M. Hesse. (VII, 271 S., mehr. S. Abb., 2. Taf.) gr. 8° = Klassiker der Musik. Lw. 8.50 M.

Mosonyi, Desiderius, Die irrationalen Grundlagen der Musik. In: Imago, 21. Bd., H. 2, S. 207—226.

Ney, Elly, Grundlegende Wahrheiten über Musik und Musikstudium. In: Zeitschr. f. Musik, 102. Jg., H. 4, S. 371—377.

Omlin, Ephrem, Die Sankt-Gallischen Tonarbuchstaben. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Offiziumsantiphonen in Bezug auf ihre Tonarten und Psalmkadenzen. Engelberg: Stiftsdruckerei. (351 S.) gr. 8°. (Freiburg, Schweiz, Philos. Diss.)

Pfäfflin, Clara, Pietro Nardini. Seine Werke und sein Leben. Ein Beitrag zur Erforschung vorklassischer Instrumentalmusik. Plieningen-Stuttgart: Find. (96, XX S.) gr. 8°. (Tübingen, Phil. Diss. v. 1930.)

Pfatteicher, Carl Friedrich, Th. D., Ph. Dr., Director of Music, John Redford, organist and almoner of St. Paul's Cathedral in the reign of Henry VIII. (With especial reference to his organ compositions.) Kassel: Bärenreiter-Verlag. (75, 95 S.) 4°. Lw. 8.— M.

Popovici, Anton, Eric Skoczek und sein Werk. Eine tonpsychol. Studie. Mit engl., franz., span. und ital. Teilübers. Wien, Leipzig: Europäischer Verl. (32 S.) kl. 8°. 1.— M.

Porte, J. F., Chopin. London: W. Reeves. 5/6 sh.

Posch, Franz, Stefano Bernardis weltliche Vokal- und Instrumentalwerke. Gekürzte Diss. Salzburg: Rathmayr und Urlesberger. (22 S.) gr. 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss.)

Quervain, Fritz de, Der Chorstil Henry Purcell's. (Studien zu s. Anthems.) Bern und Leipzig: Haupt. (117 S.) gr. 8° = Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, H. 7. 3.— M.

Röll, Gustav, Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks. Eine Untersuchung seiner gestaltgebenden, weltanschaulichen, geistesgeschichtlichen u. kulturhaften Grundkräfte. In: Bayreuther Blätter, 58. Jg., 1. H., S. 14—34; 2. H., S. 78—93; 3. H., S. 105—112; 4. H., S. 183—196.

Roncaglia, Gino, Il melodioso settecento italiano. Milano: Hoepli.

Roth, Ilse, Leonhard Paminger. Ein Beitrag zur dt. Musikgeschichte des 16. Jhs. München: Salesian. Offizin. (111 S. 1 Taf.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1933.)

Rothweiler, Hugo, Zur Entwicklung des Streichquartetts im Rahmen der Kammermusik des 18. Jhs. o. O. (70 S.) gr. 8°. Maschinenschr. autogr. (Tübingen, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0378
gefördert durch die DFG

Rywosch, Bernhard, Beiträge zur Entwicklung in Joseph Haydns Symphonik. 1759 bis 1780. Turbenthal: Furrers Erben. (133 S.) gr. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Salzer, Felix, Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit. Notenbeil. Wien: Saturn-Verlag. (241, 41 S.) 8°. 7.50 M.

Schaezler, Karl, Dialektik in der Geschichte der Kirchenmusik. In: Hochland, Jg. 32, S. 343—348.

Schlenger, Kurt, Dr., Eignung zum Blasinstrumentenspiel. Beiträge zur Physiologie und Pädagogik des Blasinstrumentenspiels unter besonderer Berücksichtigung der Flöte. Mit 72 Abb. Dresden: F. Bungartz. (179 S.) 8° = Schriften zur prakt. Psychologie, Bd. 2. 3.80 M. (Berlin, Phil. Diss.)

Schmidt, Gustav Friedrich, Univ.Prof., Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns. In 2 Bänden. 1. Georg Caspar Schürmann. 1933. (267 S., 2 Taf.) 12.— M.; Lw. 14.— M. — 2. 1934. (490 S.) 18.— M.; Lw. 20.— M. Regensburg: Bosse. 4°.

Schneider, Marius, Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. T. 2. Die Anfänge in Europa. Mit 172 Notenbeisp. und Hs.-Wiedergaben als Anh. Berlin: Bard. 4°. (119, 55 S.) 9.60 M.

Schumann, Otto, Meyers Opernbuch. Einf. in die Wort- und Tonkunst unserer Spielplanopern. Leipzig: Bibliogr. Inst. (543 S.) kl. 8°. Lw. 4.80 M.

Serauky, Walter, Musikgeschichte der Stadt Halle. Bd. 1. Halle, Berlin: Waisenhaus. gr. 8° = Beiträge zur Musikforschung. 1. Von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jhs. (VII, 364 S., mehr. Taf.) Lw. 12.— M.

Söhner, Leo, Dr. P., Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart. München: Lentner. (VIII, 135 S.) 8°. 1.50 M.

Steglich, Rudolf, Dr., Univ.Prof., Johann Sebastian Bach. Potsdam: Athenaion. (160 S. mit Abb., mehr. Taf.) 4° = Die großen Meister der Musik. Lw. 13.50 M.

Steinecke, Wolfgang, Die Parodie in der Musik. Wolfenbüttel-Berlin: Kallmeyer. (VIII, 208 S.) gr. 8° = Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, H. 1. 5.— M.

Stratton, G., and A. Frank, The playing of chamber music. London: Oxford Univ. Press. 3/6 sh.

Supper, Walter, Architekt und Orgelbaumeister. Wege zu neuem Orgelgestalten durch die Orgelbewegung. Würzburg: Triltsch. (XIII, 113 S. mit Abb.) 8°. 3.60 M. (Stuttgart, TeH., Diss.)

Thompson, R., College music. N. Y.: Macmillan. 2.50 $.

Tobel, Rudolf von, Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik. Bern, Leipzig: Haupt. (XVI, 357 S.) gr. 8° = Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, H. 6. 10.80 M.

Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1934 erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen. Von Kurt Taut. Leipzig: C. F. Peters. S. 77—148. 4°. 2.— M. Aus: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.

Vetter, Walther, Univ.Prof., Antike Musik. München: Heimeran. (39 S. mit Abb.) kl. 8° = Tusculum-Schriften, H. 26. —.60 M.

Wachsmann, Klaus, Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang. Burg b. M.: Hopfer. (140 S.) 8°. (Freiburg, Schweiz, Philos. Diss.) Im Buchh. bei Pustet, Regensburg, als: Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, Reihe 1, H. 19.

Wang, Kwang-chi, Über die chinesische klassische Oper, 1530—1860 n. Chr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0379
gefördert durch die DFG

Genf 1934. (46 S.) 4°. (Bonn, Phil. Diss.) Auch in: Orient et Occident, Année I, 1934, Nr. 1—3.

Weinreich, Otto, Franz Schuberts Antikenlieder. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 13. Bd., S. 91—117.

Wellek, Albert, Der Raum in der Musik. In: Archiv für die gesamte Psychologie, 91, S. 395—443.

Westphal, Kurt, Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung. Leipzig: Kistner & Siegel. (106 S.) 4° = Veröffentlichungen d. Fürstl. Inst. f. musikwiss. Forschg. zu Bückeburg, Reihe 5, Bd. 4. 4.50 M.; geb. 5.50 M.

Wetzel, Justus Hermann, Einfache und mehrfache Stimmführung mit Bezug auf E. Muthesius, Logik der Polyphonie. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., 3. H., S. 255—263.

Wind, Hans E., Die Endkrise der bürgerlichen Musik und die Rolle Arnold Schönbergs. Wien: Krystall-Verl. (70 S.) kl. 8°. 1.20 M.

Winkel, Karl Joseph, Mallarmé-Wagner-Wagnerismus. Bückeburg: Prinz. (73, V S., 1 Beil.) 8°. Maschinenschr. autogr. (Münster, Phil. Diss. v. 1932.)

Winter, Carl, Ruggiero Giovannelli (c. 1560—1625), Nachfolger Palestrinas zu St. Peter in Rom. Eine stilkrit. Studie zur Geschichte der röm. Schule um die Wende des 16. Jhs. München: Musikwiss. Seminar der Univ., Schriftenreihe Bd. 1. (180 S., 1 Titelb.) gr. 8°. 6.— M.

Wolf, Johannes, Dr., Univ.Prof., Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form, T. 3. Die Entwicklung der Musik vom 18. Jh. (Lied, Instrumentalmusik, opéra comique, Theorie) bis zur Jetztzeit. 2., verb. Aufl. (122 S.) Leipzig: Quelle & Meyer. kl. 8° = Wissenschaft und Bildung, 253.

Ziller, Ernst, Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666—1727). Notenbeil. Halle, Berlin: Waisenhaus. (140, 19 S.) gr. 8° = Beiträge zur Musikforschung, 3. 5.— M.

Zurlinden, Hans, Wolfgang Graeser. Mit 2 Bildbeigaben. München: C. H. Beck. (98 S.) 8°. 2.50 M.

b) Bühnenkunst.

Aders, Egon F. M., Theater, wohin? Geste und Ton, Kopf und Kehlkopf. Mit 8 Anwendungsbeispielen als Tafeln und 9 Bildtafeln. Stuttgart: Muth. (207 S.) 4°. Lw. 9.50 M.

Auf dem Wege zum Nationaltheater. Wesensfragen des neuen deutschen Theaters in der Beantwortung führender Dichter. In: Westermanns Monatshefte, 79. Jg., 158. Bd., Juni-H., S. 373—380.

Baesecke, Anna, Das Schauspiel der englischen Komödianten in Deutschland, seine dramatische Form und seine Entwicklung. Halle: Niemeyer. (XIII, 154 S.) gr. 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 1934.) Im Buchh. als: Studien zur engl. Philologie, 87.

Borcherdt, Hans Heinrich, Dr., Univ.Prof., Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Mit 119 Abb. Leipzig: J. J. Weber. (206 S.) 4°. Lw. 12.50 M.

Born, Gerhard, Die Gründung des Berliner Nationaltheaters und die Geschichte seines Personals, seines Spielplans und seiner Verwaltung bis zu Doebbelins Abgang (1786—1789). Borna-Leipzig: Noske. (VII, 129 S.) 8°. (Erlangen, Phil. Diss. v. 1931.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0380
gefördert durch die DFG

Bosselt, Arno, Das Zimmer auf der Bühne. Die Gestaltung des Innenraumes von der Kulissenbühne der klass. Zeit bis zum Naturalismus. o. O. (96 S. 28 Bl.) 4°. Maschinenschr. autogr. (Kiel, Phil. Diss. v. 1927.)

Braumüller, Wolf, Freilicht- und Thingspiel. Rückschau und Forderungen. Berlin: Volkschaft-Verl. (45 S.) 8° = Schriften zum dt. Volksspiel. Stück 1. —.80 M.

Brock, Klaus, Goethes „Faust" auf dem Weimarer Theater von der Erstaufführung bis zur Jetztzeit. Maschinenschr. (155 ge. Bl.) 4°. Teildruck. Borna-Leipzig: Noske. (31 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss. v. 1934.)

Domes, Fred J., Schiller auf der dänischen Bühne. Leipzig und Berlin: Teubner. (VII, 72 S.) gr. 8°. 3.— M.

Dörrer, A., Die Thierseer Passionsspiele 1799—1935. Ringen um Bestand und Gestalt eines Tiroler Volksbrauches. Innsbruck: Vereins-Buchh. u. Buchdr. (151 S., 1 Titelb.) 8°. 1.50 M.

Downs, H., Theatre and stage. 2 vol. Ill. N. Y.: Pitman. 10.— $.

Eggert, Walther, Christian Weise und seine Bühne. Berlin und Leipzig: de Gruyter. (381 S., mehr. Taf.) gr. 8° = Germanisch und Deutsch, H. 9. 18.— M.

Ervine, St. J., The theatre in my time. N. Y.: Loring & Mussey. 2.50 $.

Eschweiler, Hans Georg, Klara Ziegler, ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jhs. Berlin: Brandenburg. Buchdr. u. Verl.-Anstalt. (73 S.) 8°. (Rostock, Phil. Diss. v. 1933.)

Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele. Hrsg. von Erwin Kerber. Mit 171 Abb. München: Piper. (54 S., 82 S. Abb.) 4°. 4.50 M.; Lw. 6.— M.

Eyck, Herbert Adam van, Ich werde Sprechchorführer. Ein Leitfaden durch das Gebiet des chorisch gesprochenen Wortes. Mühlhausen: G. Danner. (32 S.) 8°. 1.— M.

Geelen, Albert van, Dr., Martin Greif als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Laube und zum Burgtheater unter Wilbrandt und Dingelstedt. Graz, Würzburg: Wächter-Verl. (372 S., 1 Titelb., 1 Faks.) gr. 8° = Deutsche Quellen und Studien, Bd. 11. 13.35 M.

Grohmann, Walter, Das Münchener Künstlertheater in der Bewegung der Szenen- und Theaterreformen. (Mit 77 Abb., 159 S., 24 Taf.) 8°. Berlin: Schriften der Ges. f. Theatergesch., Bd. 47.

Gudenrath, Eduard, Vom Naturtheater zum Freilichtspiel. Versuch einer theatralischen Klärung. In: Westermanns Monatshefte, 79. Jg., Juli-H., S. 457—460.

Günther, Johannes, Dr., Der Schauspieler Lothar Müthel. Berlin: Schnakenburg. (62 S., 7 S. Abb.) gr. 8°. 2.— M.

Haass, Günther, Geschichte des ehemaligen Großherzogl.-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806—1852. Bd. 1: Von der Gründung bis zum Comité 1806 bis 1822. Karlsruhe: Macklot. (VII, 282 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 1932.)

Hartz, Erich von, Wesen und Mächte des heldischen Theaters. Berlin: Theaterverlag Albert Langen & Georg Müller. (81 S.) gr. 8° = Bücherei für Spiel und Theater, Bd. 3. 2.20 M.

Jacob, Georg, Einführung in die altchinesischen Schattenspiele. Stuttgart: Kohlhammer. (39 S. mit Abb.) kl. 8°. —.90 M.

Junkers, Herbert, Niederländische Schauspieler und niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jh. in Deutschland. Teildr. 1. Kap. Haag: Nijhoff. (VI S., S. 55—134, 293—297.) gr. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1933.) Auch vollst. im Buchh.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0381
gefördert durch die DFG

Kayser, Fritz, Immermann und das Elberfelder Theater. Ein Beitrag zur Geschichte einer Musterbühne. Mit 4 Bildbeig. Wuppertal-Elberfeld: Martini & Grüttefien (62 S.) 8° = Veröffentlichungen der Stadtbücherei Wuppertal 3. 1.25 M.

Labinski, Marianne, Shakespeares Komödie der Irrungen. Das Werk und seine Gestaltung auf der Bühne. Teildr. Breslau: Schlesische Volkszeitung. (99 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Levinger, Helene, Die Bühne des Thomas Naogeorg. Zur Bibliographie. In: Archiv f. Reformationsgesch., Texte u. Untersuchungen, hrsg. v. Walter Friedensburg und Otto Scheel. 32. Jg., H. 3/4, Nr. 127/128.

Levinger, Helene, Zur Ensisheimer Rasserbühne. Elsässer Theater im 16. Jh. In: L'Annuaire de la Société historique, littéraire, et scientifique du Club Vosgien. Nouvelle Série, Vol. III.

Markov, Pavel Aleksandrovich, The Soviet theatre. (176 S.) 8°. London: V. Gollancz Ltd.

Moses, M. J., and J. M. Brown, The American theatre, as seen by its critics, 1752—1934. N. Y.: Norton. 3.75 $.

Müller, Karl Hermann, Wachet auf! Ein Mahnruf aus dem Zuschauerraum für Richard Wagners Bühnenbild. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (XI, 121 S., 32 S. Abb.) gr. 8°. 3.80 M.

Pfeiffer, Heinz Ernst, Dr., Theater in Bonn von seinen Anfängen bis zum Ende der franz. Zeit (1600—1814). Emsdetten: H. & J. Lechte. (V, 154 S.) gr. 8° = Die Schaubühne, Bd. 7. 4.— M.

Roß, Erhard, Geschichte des Königsberger Theaters von 1811—1834. Köslin: Hendeß. (137 S., 4. Taf.) 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 1933.)

Sandor, Max, Sterne der Bühne im Drama der Völker. Ein Beitrag zur dt. Theatergeschichte. Mappe: Faust. Wien, Leipzig: Augartenverl. (15 S.; 6 Taf.) 4°. In Mappe 2.— M.

Satori-Neumann, Bruno Th., Die theatergeschichtlichen und dramaturgischen Schriften aus der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns (1898—1933). Eine Bibliographie. Privatdruck. Berlin: Brandel. 4 Bl. gr. 8°.

Schlösser, Rainer, Reichsdramaturg, Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters. Berlin: Theaterverlag Albert Langen und Georg Müller. (83 S.) gr. 8° = Bücherei f. Spiel u. Theater, Bd. 1. 1.50 M.

Schorer, Hans, Dr., Das Theaterleben in Münster in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit Ausblicken auf das westfälische und lippische Theater dieser Zeit. Emsdetten: H. & J. Lechte. (236 S., 1 Taf.) gr. 8° = Die Schaubühne, Bd. 10. (Münster, Phil. Diss.) 7.50 M.

Springer, Karl, Die Bunzlauer Bühne. Ein Rückblick auf ihre Geschichte im Rahmen der deutschen Bühnenkunst. Bunzlau: Fernbach. (99 S. mit Abb.) 8°.

Ullmann, Walter, Adolph Müllner und das Weißenfelser Liebhabertheater. Die Inszenierung. Berlin: Ges. f. Theatergesch., Schriften Bd. 46. (XII, 168 S.) 8°. (Erlangen, Phil. Diss. v. 1931.)

Wisniewski, Erna, Hebbels Demetrius. Gehalt und Bühnengestaltung. Quakenbrück: Kleinert. (103 S.) gr. 8°. (Kiel, Phil. Diss. v. 1931.)

Zühlsdorff, Harald, Die Technik des komischen Zwischenspiels der frühen Tudorzeit. Berlin: Triltsch und Huther. (77 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0382
gefördert durch die DFG

c) Rundfunk.

Bartels, Wolfgang, Verpflichtung des Rundfunks zur musikalischen Kultur. In: Zeitschr. f. Musik, 102. Jg., H. 10, S. 1111—1116.

d) Film.

Herrmann, Hilde, Der moderne Turmbau zu Babel. Versuch über den Film. Aus: Schildgenossen, Jg. 15, H. 1.

Herrmann, Hilde, Vom Wesen des Films. In: Deutsche Rundschau, 61. Jg., Juni-H., S. 219—223.

Kühn, Richard, Greta Garbo. Der Weg einer Frau und Künstlerin. (Mit 31 Bildern.) Dresden: Reißner. (222 S.) 8°. 3.30 M.; geb. 4.80 M.

Kullmann, Max, Die Entwicklung des deutschen Lichtspieltheaters. Kallmünz: Laßleben. (158 S.) 8°. (Nürnberg, HaH., Diss.)

Stenzel, Albert, Vom Kintopp zur Filmkunst. Menschen, die Filmgeschichte machten. Berlin: H. Wendt. (48 S. mit Abb.) kl. 8°. —.95 M.

e) Tanz.

Au, Hans v. d., Deutscher Schwerttanz. In Verb. mit Bernhard von Peinen hrsg. Kassel: Bärenreiter-Verl. (16 S. mit Fig. 15 × 23 cm.) —.80 M.

Curry, M., Le patinage artistique. Ill. Paris: Delagrave. 40.— Fr.

Gorer, G., Africa dances. A book about west-african negroes. Ill. London: Faber. 15/— sh.

Jaide, Walter, Vom Tanz der jungen Mannschaft. Eine Grundlegung für den deutschen Tanz, zugleich Erklärung und Deutung der Tanzformen für die praktische Arbeit. Leipzig und Berlin: Teubner. (45 S. mit Abb.) gr. 8°. Kart. 1.60 M.

Laban, Rudolf von, Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen. (Mit Zeichnungen des Verf.) Dresden: Reißner. (226 S., 1 Titelb.) 8°. 4.30 M.; geb. 5.80 M.

Lockwood, V., A dancer of India. London: Jenkins. 7/6 sh.

Rydberg, Olaf, Die Tänzerin Palucca. Dresden: Reißner. (50 S., 36 Taf.) gr. 8°. Pp. 4.80 M.

Wigman, Mary, Deutsche Tanzkunst. (Mit 60 Bildern.) Dresden: Reißner. (80 S.) 8°. 4.30 M.; geb. 5.80 M.

4. Wortkunst.

a) Theorie.

Bardeli, Walter, Theorie des Lustspiels im 19. Jh. Eisenach: Kahle. (64 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1934.)

Barkas, Pallister, A Critique of modern English Prosody (1880—1930). Halle: Niemeyer. (100 S.) gr. 8°. (Göttingen, Phil. Diss.) Im Buchh. als: Studien zur engl. Philologie, H. 82.

Bateson, F. W., English poetry and the English language. London: Oxford Univ. Press. 6/— sh.

Beer, Willy, Untersuchungen zur Problematik des expressionistischen Dramas (unter besonderer Berücksichtigung der Dramatik Georg Kaisers und Fritz von Unruhs). Breslau. (75 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Beheim-Schwarzbach, Martin, Joachim Maass, Wesen und Aufgabe der Dichtung. (14 S.) 8°. In: Zeitschr. f. Bücherfreunde, Jg. 38, Folge 3, 3, H. 8, Literar. Beilage.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0383
gefördert durch die DFG

Bietak, Wilhelm, Zwischen Romantik, jungem Deutschland und Realismus. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch., 13. Bd., S. 163 bis 206.

Blumenthal, Margrete, Zur Technik des englischen Gegenwartsromans. Leipzig: Tauchnitz. (67 S.) gr. 8° = Kölner anglistische Arbeiten, Bd. 26. 2.50 M.

Brachetti, Mechtilda, S. C. C., Studien zur Lebensform des deutschen Volksmärchens. Bühl: Konkordia. (72 S.) 8° = Bausteine zur Volkskunde und Religionswissenschaft, H. 11. 2.— M.

Brates, Georg, Hauptprobleme der deutschen Barockdramaturgie in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Greifswald: Adler. (149 S.) gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

Brie, Friedrich, Literarisches Biedermeier in England. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch., 13. Bd., S. 149—162.

Dahlström, Carl E. W. L., An Introduction to the Critical Appreciation of Literature. In: Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters, Vol. XIX, Published 1934, S. 507—524.

Deubel, Werner, Der deutsche Weg zur Tragödie. Dresden: Jess. (80 S.) gr. 8°. 2.— M.

Dibelius, Dietrich, Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama. Quakenbrück i. H.: Trute. (IV, 67 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 1934.)

Dieffenbacher, Ruth J., Dramatisierungen epischer Stoffe (vom Mittelalter bis zur Neuzeit) in der deutschen Literatur seit 1890. Speyer a. Rh.: Pilger-Druckerei. (143 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Ecker, Lawrence, Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang. Eine motivgeschichtliche Untersuchung. Bern u. Leipzig: Haupt. (IV, 236 S.) gr. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Elbracht-Hülseweh, Lucie, Jacob Bidermanns „Belisarius". Beitrag zur phänomenologischen Behandlung eines literarischen Kunstwerkes. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (75 S.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss.); im Buchh. als: Neue Dt. Forschungen. 3.20 M.

Ernst, Paul, Das Handwerk des Märchens. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 4, S. 385—397.

Garte, Hansjörg, Kunstform Schauerroman. Eine morphol. Begriffsbestimmung d. Sensationsromans im 18. Jh. von Walpoles „Castle of Otranto" bis Jean Pauls „Titan". Leipzig: Garte. (179 S., 4 Bl.) gr. 8°. 4.75 M.

Göbel, Fritz, Formen und Formeln der epischen Dreiheit in der griechischen Dichtung. Stuttgart-Berlin: Kohlhammer. (X, 76 S.) gr. 8° = Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft. H. 26. 4.50 M.

Groot, A. W. de, Wesen und Gesetze der Caesur. Ein Kapitel der allgemeinen Versbaulehre (mit einem Anhang über Porsons Gesetz). Leiden: Brill. S. 81—154. gr. 8°. Aus: Mnemosyne. Vol. 2. 1.50 Fl.

Hatcher, H. H., Creating the modern American novel. N.Y.: Farrar & Rinehart. 3.— $.

Hartlieb, Karl, Die Erkenntnisgrundlagen der Bildersprache. Die Entwicklung der kindlichen Bildsprache, ihre künstlerische Grundlage und ihre päd. Bedeutung. Eßlingen a. N.: Langguth. (90 S., 10 S. Abb.) gr. 8°. (Würzburg, Phil. Diss.); auch im Buchh. bei der Burgbücherei Eßlingen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0384
gefördert durch die DFG

Hörmann, Wolfgang, Gleichnis und Metapher in der griechischen Tragödie. Borna-Leipzig: Noske. (84 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1930.)

Höpfl, Heinrich, A. E. (George William Russell), Dichtung und Mystik. Versuch einer Deutung von A. E.'s mystischer Weltanschauung. Teildr. Bottrop i. W.: Postberg. (34 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.) Im Buchh. vollständig unter dem Titel: Bonner Studien zur englischen Philologie. H. 23.

Jakobitz, Elly, Der Ausdruck des poetischen Empfindens in der modernen englischen Poesie. Greifswald: Adler. (111 S.) gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

James, H., The art of the novel. London, N.Y.: Scribner. 3.— $.

Jenny, Erika, Die Heimatkunstbewegung. Ein Beitrag zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Basel: Philograph. Verl. (80 S.) gr. 8°. (Basel, Phil.-hist. Diss.); auch im Buchhandel.

Kirschner, Heinrich, Beiträge zum deutschen Volksliedstil um 1500. Jena: Diederichs. (66 S.) gr. 8° = Deutsche Arbeiten der Universität Köln. 8. 3.60 M.

Kluckhohn, Paul, Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 13. Bd., S. 1—43.

Kohler, Erika, Liebeskrieg. Zur Bildersprache der höfischen Dichtung des Mittelalters. Stuttgart-Berlin: Kohlhammer. (XIV, 180 S.) gr. 8°. (Tübingen, Phil. Diss.)

Kröhling, Walter, Die Priamel (Beispielreihung) als Stilmittel in der griechisch-römischen Dichtung. Nebst einem Nachw. „Die altoriental. Priamel" von Franz Dornseiff. Greifswald: Dallmeyer. (94 S.) gr. 8° = Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung. H. 10. (Greifswald, Phil. Diss.) 1.80 M.

Lange, Victor, Die lyrische Anthologie im England des 18. Jhs. (1670—1780). Teildr. Weimar, Böhlau. (32 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 1934); im Buchh. vollst. u. d. T.: Die Lyrik und ihr Publikum im England des 18. Jhs., als: Literatur und Leben. Bd. 2.

Lützeler, Heinrich, Die Lautgestaltung in der Lyrik. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., H. 3, S. 193—216.

Maritain, J., Frontières de la poésie et autres essais. Paris: Louis Rouart & Fils. 18.— Fr.

Moser, Ernst, Entsprechung benachbarter Wörter und Begriffe in der Sprache der römischen Elegiker. Ein Beitrag zum Stil der römischen Elegie. München: Salesian. Offizin. (158 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss.)

Panzer, Friedrich, Wort und Bild in der Überlieferung altdeutscher Dichtung. In: Dichtung und Volkstum (Euphorion N. F.), 36. Bd., H. 1, S. 1—21.

Petsch, Robert, Der Aufbau der dramatischen Persönlichkeit und ihrer „Welt". In: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., 13. Bd., S. 228 bis 259.

Reitmeyer, Elisabeth, Studien zum Problem der Gedichtsammlung mit eingehender Untersuchung der Gedichtsammlungen Goethes und Tiecks. Bern, Leipzig: Haupt. (258 S.) gr. 8° = Sprache und Dichtung. H. 57. 6.50 M.

Roßkopf, Veit, Der Titel des lyrischen Gedichts. München: Maidl. (135 S.) 8°. (Tübingen, Phil. Diss.)

Scholz, Wilhelm von, Die Lebenswurzeln des Dramas. Ein Universitätsvortrag. In: Zeitschr. f. deutsche Kulturphil. (Logos N.F.), Bd. 1, S. 219—232.

Schröder, Edward, Reimstudien. 3. Berlin: Weidmann. S. 95—150. gr. 8° =

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0385
gefördert durch die DFG

Nachrichten von d. Ges. d. Wissensch. zu Göttingen. Philol.-hist. Kl., Fachgr. 4, N. F. Bd. 1, Nr. 6. 3.— M.

Steffen, Albert, Dramaturgische Beiträge zu den schönen Wissenschaften. Dornach: Verl. f. Schöne Wissenschaften. (171 S.) 8°. Lw. 4.— M., 5.— Fr.

Stoll, geb. Bahr, Luise, Das Niän Pu. Eine Unters. zu den literar. Formen chinesischer Biographien. Teildr. Darmstadt: Wittich. (67 S., mehrere Taf.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 1934.)

Vriesen, Hellmuth, Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama. Essen: Petersen. (88 S.) 8°. (Kiel, Phil. Diss.)

Weydt, Günther, Literarisches Biedermeier II. Die überindividuellen Ordnungen. In: Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., 13. Bd., S. 44—58.

Wolff, Hans M., Motivierung und Kausalität in der Dichtung. In: Archiv f. das Studium der neueren Sprachen. Bd. 168, H. 3/4, Dez., S. 170—176.

b) Geschichte.

Adt, Wilhelm, Das Verhältnis Stefan Georges und seines Kreises zu Hölderlin. o. O. (89 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 1933.)

Altherr, Ernst, Komik und Humor bei Friedrich Hebbel. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (159 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtung. Bd. 18. 4.80 M., 6.— Fr.

Anweiler, Julius, Die stilistische Funktion der medizinischen u. naturwiss. Fachausdrücke in Flauberts „Madame Bovary". o. O. (151 S.) 4°. Maschinenschr. autogr. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Azkne, R. M., Euskalériaren Yakintra. Literatura popular del pais vasco. Madrid: Espasa-Calpe. 25.— Pes.

Barja, C., Literatura española. Libros y autores contemporáneos. Madrid: V. Suarez. 12.— Pes.

Baumgart, Wolfgang, Der Wald in der deutschen Dichtung. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (127 S.) gr. 8° = Stoff- und Motivgeschichte d. deutschen Literatur. 15. 5.— M.

Belloc, H., Milton. London: Cassell. 12/6 sh.

Bessler, Hanna, Studien zum hist. Drama des Jungen Deutschland. Leipzig: Frommhold u. Wendler. (99 S.) gr. 8°. Maschinenschr. autogr. (Leipzig, Phil. Diss. v. 1934.)

Bettex, Albert, Der Kampf um das klassische Weimar 1788—1798. Antiklassische Strömungen in d. dt. Literatur vor d. Beginn d. Romantik. Zürich u. Leipzig: Niehans. (VIII, 254 S.) gr. 8° = Basler Beiträge zur dt. Literatur- und Geistesgeschichte. Bd. 1. 7.20 M.

Bianquis, Geneviève, Faust à travers quatre siècles. Paris: Droz. 8°. (370 p.)

Bock, Gerhard, Sudermanns episches Schaffen im Spiegel der Kritik. Borna-Leipzig: Noske. (XVI, 46 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss.)

Börge, Vagn, Der unbekannte Strindberg. Studie in nord. Märchendichtung. Aus d. Dän. übertr. von Emil Schering. Mit einem Vorw. von Friedrich von der Leyen, Univ.-Prof. Kopenhagen: Levin & Munksgaard; Marburg: Elwert'sche Verlbh. (155 S.) gr. 8°. 6.— M.

Boeschenstein, Hermann, Hermann Stehr. Einf. in d. Stimmung seines Werkes. Breslau: Priebatsch's Buchh. (V, 92 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. germ. u. roman. Völker. B, Bd. 15. 4.— M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0386
gefördert durch die DFG

Botzong, Hertha, Wesen und Wert von Theodor Storms Märchendichtung. München: Salesian. Offizin. (99 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss.)

Bradbrook, M. C., Themes and conventions of Elizabethan tragedy. London: Cambridge Univ. Press. 12/6 sh. New York: Macmillan. 3.50 $.

Bradley, R. F., and R. B. Michell, French literature of the 19th century. N.Y.: Crofts. 2.75 $.

Brandl, A., Aus der Entstehungsgeschichte von Byrons Manfred. Vorläufiger Ausz. Berlin: Akad. d. Wissenschaften; de Gruyter in Komm. (8 S.) 4°. Aus: Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 6. —.50 M.

Braune, Julius, Nonnos und Ovid. Greifswald: Dallmeyer. (41 S.) gr. 8° = Greifswalder Beiträge z. Literatur- und Stilforschung. H. 11. (Greifswald, Phil. Diss.) 1.10 M.

Brix, H., Analyser og Problemer. Undersøgelser i den aeldre danske Litteratur 2. Kopenhagen: Gyldendal. 7.50 Kr.

Bruning, E., Het Nederlandse kerstlied van de 14e tot de 20e eeuw. Tilburg: W. Bergmans. 2.90 Fl.

Butler, E. M., The tyranny of Greece over Germany: the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the 18th—20th centuries. London: Cambridge Univ. Press. 15/— sh.

Cecil, D., Early Victorian novelists. Essays in revaluation. London: Constable. 10/— sh.

Clauss, Gertrud, Die Frau in der Dichtung Conrad Ferdinand Meyers. Stuttgart: Metzler. (67 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1933.)

Craig, H., and others, Essays in dramatic literature. By pupils of Prof. Th. Parrott in his honor. Princeton, N.Y.: Princeton U. 4.50 $.

Cramer, Hans, Das zeitgenössische Romanwerk Hans Wiecherts. Greeven i. W.: Cramer. (83 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

David, R., The Janus of poets: the dramatic value of Shakespeare's poetry both good and bad. London: Cambridge Univ. Press. 5/— sh.

Defieber, Rudolf, Oscar Wilde. Der Mann und sein Werk im Spiegel der deutschen Kritik und sein Einfluß auf die deutsche Literatur. Heidelberg: Heidelberger Verl.-Anstalt. (132 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Delcourt, M., Eschyle. Ill. (Maitres des littératures.) Paris: Rieder. 20.— Fr.

Dérieux, H., La poésie française contemporaine 1885—1935 avec bibliographies. Paris: Mercure de France. 15.— Fr.

Dexel, Wolfram, Beiträge zur Kenntnis der Stifterschen Novellenkunst in den „Studien". Teildr. Kallmünz: Laßleben. (IX, 83 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1931.)

Diem, Heidi, Das Bild Deutschlands in Chateaubriands Werk. Bern-Leipzig: Haupt. (XI, 79 S.) gr. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Dijksterhuis, A., Thomas und Gottfried, ihre konstruktiven Sprachformen. München: Hueber Verl. (194 S.) gr. 8° = Wortkunst. N. F. H. 10. 6.80 M.

Donath, Liselotte, Aktgliederung und Aktschluß im Drama Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur Technik des Dramas. Maschinenschr. 150 gez. Bl. 4°. Teildr. o. O. (63 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss. v. 1934.)

Dornheim, Robert Wilhelm, Berthold Auerbachs Verhältnis zu Goethe. Ein Beitrag zur Gesch. der Nachwirkung u. Auffassung Goethes im 19. Jh. Limburg a. d. Lahn. (VIII, 77 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0387
gefördert durch die DFG

Ehrismann, Gustav, Dr., Univ.-Prof., Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Tl. 2. München: C. H. Beck. 4° = Handbuch d. dt. Unterrichts an höheren Schulen. Bd. 6, Tl. 2. Die mittelhochdt. Literatur. Schlußbd. (XVIII, 699 S.) 21.— M.; Lw. 24.— M.

Engert, Fritz, Das stumme Spiel im deutschen Drama von Lessing bis Kleist. Leipzig: Frommhold u. Wendler. (65 S.) gr. 8°. Maschinenschr. autogr. (Leipzig, Phil. Diss. v. 1928.)

Enste, Egon, Stendhal als Schilderer der Sitten seiner Zeit. Bochum: Pöppinghaus. (VI, 76 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Ermatinger, Emil, Goethe und der Mythos. Rede, geh. am Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a. M., 27. Aug. 1935. In: Tatwelt, Bd. 11, Nr. 4, S. 187—201.

Fahmy, D., George Sand, auteur dramatique. Paris: E. Droz. 50.— Fr.

Fara, Z., I poemetti latini di G. Pascoli. Studio critico. Milano: Albrighi, Segati & Co. 15.— Lire.

Farkas, Julius von, Dr., Univ.-Prof., Die Entwicklung der ungarischen Literatur. Berlin: de Gruyter. (306 S.) 8°. 6.— M.; Lw. 7.— M.

Feng, Tscheng-Dsche, Die Analogie von Natur und Geist als Stilprinzip in Novalis' Dichtung. Heidelberg: Lippl. (94 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Fest, Otto, Stilistische Untersuchungen zu Romain Rollands „Pierre et Luce". Form-Entwicklung und -Deutung. Borna-Leipzig: Noske. (V, 166 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss. v. 1932.)

Fraenkel, Charlotte, Studien zur sozialen Arbeiterlyrik in Frankreich vom Beginn des 19. Jhs. bis zum Ausbruch des Weltkrieges. Breslau: Schatzky. (112 S.) gr. 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Franz, Herbert, Antonio Pucci, ein Wegbereiter der Renaissance, und die ottava rima in der it. Literatur. Berlin: Triltsch u. Huther. (70 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Frets, H., L'élément germanique dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren. (Bibl. de la Revue de litt. comp. 106.) Paris: H. Champion. 40.— Fr.

Fumagalli, A., Il lirismo del Pascoli. Firenze: La Nuova Italia. 12.— Lire.

Gatz, Felix M., Die Theorie des L'Art pour l'art u. Théophile Gautier. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., H. 2, S. 116—140.

Goldemann, Eberhard, Barockstil bei Fischart. Zeulenroda: Sporn. (80 S.) 8°. (Tübingen, Phil. Diss. v. 1933.)

Gombel, Heinrich, Die Fabel „Vom Magen und den Gliedern" in der Weltliteratur. Mit bes. Berücks. der roman. Fabellit. Halle: Buchdr. des Waisenhauses. (207 S.) gr. 8°. (Rostock, Phil. Diss.); auch im Buchh. Halle: Niemeyer als: Zeitschr. f. roman. Philologie. Beihefte, H. 80.

Goetz, Bruno, Deutsche Dichtung. Ursprung und Sendung. Luzern: Vita Nova Verl. (99 S.) gr. 8°. 2.60 M.

Grafe, Hans, Die Frauengestalten im Werke Honoré de Balzac's. Zeulenroda: Sporn. (99 S.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Grammont, Maurice, La Psychologie de La Fontaine. In: Journal de Psychologie, hrsg. v. P. Janet u. G. Dumas, 32. Année, Nr. 1/2, S. 91—98.

Gregor, Joseph, Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters. Mit 136 Kupfertiefdruckbildern. Wien: Phaidon-Verl. (680 S.) 8°. Lw. 3.75 M.

Grosse, Franz, Das englische Renaissancedrama im Spiegel zeitgenössischer Staatstheorien. Breslau: Priebatsch. (IX, 96 S.) gr. 8°. (Breslau, Phil. Diss.); im Buchh. als: Sprache und Kultur der germ. und roman. Völker. Reihe A., Bd. 18.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0388
gefördert durch die DFG

Gruber, Ruth, Virginia Woolf. A study. Leipzig: Tauchnitz. (100 S.) gr. 8° = Kölner anglistische Arbeiten. Bd. 24. 6.— M.

Haller, Rudolf, Der wilde Alexander. Beiträge zur Dichtungsgeschichte des 13. Jhs. Würzburg: Triltsch. (128 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.) 3.— M.

Hanes, P. V., Histoire de la littérature roumaine. Paris: Leroux. 15.— Fr.

Hett, Hans, Das Stundenbuch Rainer Maria Rilkes als Ausdruck des Willens zum Leben. Leipzig: Edelmann. (76 S.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Heuß, Wilfried, Platens dramatisches Werk. Breslau: Priebatsch's Buchh. (107 S.) gr. 8° = Sprache und Kultur der german. und roman. Völker. B, Bd. 17. 4.— M.

Hofmann, Marianne, Der Moralist André Gide. Würzburg: Mayr. (VIII, 48 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Höft, Albert, Novalis als Künstler des Fragments. Ein Beitrag zur Gesch. des deutschen Aphorismus. Berlin: Lentz. (122 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss. v. 1932.)

Hölzle, Rudolf, Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos. Untersuchungen über die Bedeutung religiösen Gedanken- u. Formengutes für die Gliederung der Lieder. Marbach a. N.: Remppis. (109 S.) 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss. v. 1929.)

Höntzsch, Fred, Grigol Robakidse, ein georgischer Dichter. In: Hochland, Jg. 32, S. 524—530.

Hoppe, Wilhelm, Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur von der Zeit der Klassik bis zum Ausgang des 19. Jhs. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (179 S.) 8° = Frankfurter Quellen und Forschungen z. german. u. roman. Philologie. H. 8. (Frankfurt a. M., Phil. Diss.) 5.20 M.

Hörr, Ludwig, Aufklärerische und romantische Züge im Werke von Percy Bysshe Shelley. Darmstadt: Pfeffer u. Balzer. (104 S.) gr. 8°. (Gießen, Phil. Diss.)

Huober, Hans Günther, Zinzendorfs Kirchenliederdichtung. Unters. über das Verhältnis v. Erlebnis u. Sprachform. Berlin: Ebering. (86 S.) gr. 8°. (Hamburg, Phil. Diss.)

Hünnebeck, Agnes, Die Struktur des Schillerschen Jugenddramas. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (V, 39 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Ihrig, Erwin, Das Paradoxon bei Oscar Wilde. Düsseldorf: Nolte. (V, 60 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

Ishorst, Hilde, Dr., August Heinrich Julius Lafontaine (1758—1831). Berlin: Ebering. (90 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 162. (München: Phil. I. Sekt. Diss.) 3.80 M.

Jacob, Kurt, Aufbau und innere Gestaltung der Balladen und anderer Gedichte Mörikes. Auslegungsversuche. Frankfurt a. M. (48 S.) gr. 8°. (Frankfurt a. M., Phil. Diss.)

Jameson, R. D., A comparison of literatures. London: K. Paul. 15/— sh.

Jenny, Erika, Dr., Die Heimatkunstbewegung. Ein Beitrag zur neueren dt. Literaturgeschichte. Basel: Philogr. Verl. (80 S.) gr. 8°. 5.40 Fr.

Jenssen, Christian, Deutsche Dichtung der Gegenwart. Leipzig u. Berlin: Teubner. (IV, 127 S., 8 S. Abb.) 8°. Kart. 1.80 M.; Hlw. 3.80 M.

Jungmann, Otto, Dr., Kaspar Hauser. Stoff und Problem in ihrer literarischen Gestaltung. Würzburg: Triltsch. (IV, 114 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.) 3.— M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0389
gefördert durch die DFG

Kahn, Ludwig W., Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literar. Typologie. Bern u. Leipzig: Gotthelf-Verl. (122 S.) 4°. 4.— M.; 5.— Fr.

Kaspar, Hermann, Die komischen Epen von Friedrich Wilhelm Zachariä. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte d. 18. Jh. Breslau: Priebatsch's Buchh. (VII, 56 S.) gr. 8° = Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker. Reihe B, Bd. 16. 2.60 M.

Kelchner, G. D., Dreams in old Norse literature and their affinities in folklore. London: Cambridge Univ. Press. 10/6 sh.

Keller, Heinrich, Goethe und das Laokoon-Problem. Teildr. Frauenfeld-Leipzig: Huber. (66 S.) gr. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.); im Buchh. vollst. als: Wege zur Dichtung, Bd. 21.

Kerényi, Karl, Dionysos und das Tragische in der Antigone. Vortr., geh. am 22. Juni 1934. Frankfurt a. M.: Klostermann. (19 S.) 4° = Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike. Bd. 13. 1.75 M.

Kieseritzky, Helene von, Englische Tierdichtung. Eine Untersuchung über Rudyard Kipling, Charles G. D. Roberts und Ernest Thompson Seton. Jena: Neuenhahn. (75 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Kießling, Hildegard, Die Einsamkeit als lyrisches Motiv bei Rainer Maria Rilke. Teildr. Stadtroda: Richter. S. 27—54, gr. 8°. (Jena, Phil. Diss.); im Buchh. vollst. bei Frommann, Jena, als: Jenaer germanist. Forschungen. 28. 4.— M.

Kindermann, Heinz, Hochsch.-Prof., Dr., Von deutscher Art und Kunst. Hrsg. Leipzig: Reclam. (345 S., 1 Taf.) 8° = Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe 15. Irrationalismus, Bd. 6. 8.20 M.; Lw. 9.80 M.; Hldr. 15.— M.

Klein, Johannes, Das Herzensdrama bei Gerhart Hauptmann. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., 4. H., S. 335—341.

Klein, Johannes, Das Raum-Erlebnis in der Lyrik Eichendorffs. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., H. 1, S. 52—61.

Klippstein, Paula, Die Begriffswelt von André Gide. Berlin: Triltsch u. Huther. (X, 74 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Knauss, Heinz, Studien zum Stil von Grimmelshausens Simplizissimus. Würzburg: Triltsch. (88 S.) 8°. (Gießen, Phil. Diss. v. 1933.)

Koch, Franz, Dr., Univ.-Prof., Gegenwartsdichtung in Österreich. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (75 S.) gr. 8°. 2.80 M.

Kornder, Theodor, Der Deutsche im Spiegelbild der englischen Erzählungsliteratur des 19. Jhs. Erlangen-Bruck: Krahl. (VIII, 115 S.) 8°. (Erlangen, Phil. Diss.)

Kösterich, Siegfried, Saphirs Prosastil. Frankfurt a. M. (109 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 1934.)

Kraus, Carl von, Walther von der Vogelweide. Untersuchungen. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (XIV, 500 S.) 8°. 18.— M.; Lw. 19.— M.

Krumbholz, Carl W., Emile Zolas Roman „L'Oeuvre" als Wortkunstwerk. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (IX, 65 S.) gr. 8° (Münster, Phil. Diss.); im Buchh. als: Arbeiten zur roman. Philologie. Nr. 31.

Kröner, Johanna, Die Technik des realistischen Dramas bei Ibsen und Galsworthy. Leipzig: Tauchnitz. (113 S.) gr. 8° = Beiträge zur englischen Philologie. H. 28. (München, Phil. I. Sekt. Diss.) 6.— M.

Kutzbach, Karl August, Paul Ernst und der Roman. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 4, S. 398—418.

Landsberg, Erika, Das Nachtmotiv in den philosophischen Lehrgedichten von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0390
gefördert durch die DFG

Haller bis Herder. Köln: May. (101 S.) gr. 8°. Maschinenschr. autogr. (Köln, Phil. Diss. v. 1934.)

Langenbucher, Hellmuth, Dichtung der jungen Mannschaft. Betrachtungen z. dt. Dichtung d. Gegenwart. Hamburg: Hanseat. Verl.-Anst. (102 S.) 8°. 2.— M.

Langenfeld, Ludwin, Die Prosa Helferich Peter Sturz'. Eine sprachlich-stilist. Untersuchung. Beitrag zur Entwicklungsgesch. der Prosa im 18. Jh. Borna-Leipzig: Noske. (VI, 83 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss.)

Latour, J. de, Examen de Valéry. Essai pour servir d'introduct. à son oeuvre. Paris: Nouvelle Revue franç. 27.— Fr.

Le Gentil, G., La littérature portugaise. (Coll. A. Colin. 180.) Paris: A. Colin. 10.50 Fr.

Leisering, Walter, Das Motiv des Einsiedlers in der englischen Literatur des 18. Jhs. u. d. Hochromantik. Halle a. S.: R. Mayr. (78 S.) 8°. (Phil. Diss.) 3.— M.

Lehmann, Wilhelm, G. Bernhard Shaws Verhältnis zu Romantik u. Idealismus. Bonn: Brand. (79 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Leupold, Werner, Dr., Die Aristotelische Lehre in Molières Werken. Berlin: Ebering. (122 S.) gr. 8° = Denkform und Jugendreihe. Nr. 15 = Romanische Studien. H. 38. 4.80 M.

Linden, Walther, Dr., Wandlungen der Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Ausgew. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (78 S.) 8° = Literarhistorische Bibliothek. Bd. 15. 3.— M.

Linsenmaier, Wilhelm, Die Darstellung des Menschen in Georges Duhamels Roman „Deux Hommes". Würzburg: Werkbund-Druckerei. (81 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Löhmann, Otto, Die Rahmenerzählung des Decameron. Ihre Quellen und Nachwirkungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Rahmenerzählung. Halle: Niemeyer. (VII, 232 S.) gr. 8° = Romanistische Arbeiten. 22. 9.— M.

Lüders, Eva, Die Auffassung des Menschen im 17. Jh. Dargest. an Hand der Poetischen Wörterbücher. Düsseldorf: Nolte. (VI, 71 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss.)

Mackenzie, C., Literature in my time. N.Y.: Loring & Mussey. 2.50 $.

Mann, Otto, Jean Paul und die deutsche bürgerliche Idylle. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 2/3, S. 262—271.

Martini, Fritz, Das Problem des Realismus im 19. Jh. und die Dichtung Wilhelm Raabes. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 2/3, S. 271—302.

Maskow, Erika, Theodor Schwarz. Ein pommerscher Romantiker. Greifswald: Bamberg. (111 S.) gr. 8° = Pommernforschung. Reihe 3, H. 1. (Greifswald, Phil. Diss.) 3.— M.

Massé, H., Les épopées persanes. Firdousi et l'épopée nationale. Paris: Perrin. 15.— Fr.

Matt, Hildegard, Das visuelle Element in der Kunst Victor Hugos, betrachtet an seinen Bildern. Freiburg i. Br.: Günther. (188 S.) 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss.)

May, F. E., Dr., Neue deutsche Literaturgeschichte. Vom Aufbruch d. dt. Schrifttums d. Gegenwart. Bd. 2. Leipzig: Nationale Verlagsges. (312 S., zahlr. S. Abb.) kl. 8°. 3.50 M.; Lw. 5.— M.; Hldr. 6.— M.

Meyer, Paul, Adalbert Stifters Verhältnis zur Lyrik. Limburg a. d. L. (64 S.) 8°. (Basel, Phil.-hist. Diss. v. 1932.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0391
gefördert durch die DFG

Michell, R. B., and R. F. Bradley, French literature before 1800. N. Y.: Crofts. 3.— $.

Mielke, Hans, Die Bildersprache des Aischylos. Ohlau i. Schl.: Eschenhagen. (161 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 1932.)

Milch, Werner, Das Nichts und die Form. Bemerkungen zum Werke Gottfried Benns. In: Preußische Jahrbücher, Bd. 240, Juni-H., S. 257—271.

Milléquant, Paul, Dr., Univ.Prof., Tableau de la littérature française du romantisme à nos jours. Berlin-Schöneberg: Langenscheidtsche Verlbh. (XIII, 215 S.) 8°. Lw. 3.75 M.

Morawetz, Hanns, A. von Witzleben (A. v. Tromlitz). Ein Beitrag zur Gesch. des hist. Romans und der Unterhaltungslit. in Deutschland. Breslau: NS.-Druckerei. (81 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Morsbach, Lorenz, Shakespeares Cäsarbild. Halle: Niemeyer. (32 S.) gr. 8° = Studien zur engl. Philologie, H. 88. 1.80 M.

Müller, Paul Werner, Hugo v. Hofmannsthals Lustspieldichtung. Niedermarsberg: Boxberger. (83 S.) 8°. (Basel, Phil.-hist. Diss. v. 1934.)

Naumann, Hans, Die Hohenstaufen als Lyriker und ihre Dichterkreise. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 1, S. 21—49.

Neddermann, Emmy, Die symbolischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez. Hamburg: Seminar f. roman. Sprachen und Kultur. (145 S.) 8° = Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur d. Romanen, Bd. 20. 5.— M.

Neuschäffer, Walter, Dostojewskijs Einfluß auf den englischen Roman. Heidelberg: Carl Winter. (110 S.) gr. 8° = Anglistische Forschungen, H. 81. 5.60 M.

Ninow, Otto, Die Komposition des französischen idealistischen Romans im 17. Jahrhundert nach seinen Hauptvertretern. Leipzig: Univ.Verl. Noske. (VI, 174 S.) 8°. 5.— M.

Oppel, Horst, Komik und Humor im Schaffensgefüge Friedrich Hebbels. Erfurt: G. A. König. (Diss. Bonn.)

Ortloff, Alfred, Heinrich v. Kleist und das deutsche Nationaldrama. Würzburg: Memminger. (63 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Osswald, Günther, „Gyges und sein Ring", die Tragödie der Nichtigkeit des Individuums. Eine Analyse des Werkes an Hand der dramat. Theorie Friedrich Hebbels. Quakenbrück: Kleinert. (55 S.) gr. 8°. (Kiel, Phil. Diss.)

Panke, Fritz, Dr., Die schottischen Liebesballaden. Ein Beitr. zur Entstehung von Variantenbildungen. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (131 S.) gr. 8° = Neue deutsche Forschungen, Abt. Engl. Philologie, Bd. 4 = Bd. 53 der Gesamtreihe. 6.— M. (Marburg, Phil. Diss.)

Park, Rosemary, Das Bild von Richard Wagners Tristan und Isolde in der deutschen Literatur. Jena: Diederichs. (141 S.) gr. 8° = Deutsche Arbeiten der Universität Köln, 9. 6.— M.

Pattee, F. L., The first century of American literature, 1770—1870. N. Y.: Appleton-Century. 3.50 $.

Pérouse, G., Causeries sur l'histoire littéraire de la Savoie. 2 vol. Ill. Chambéry: Libr. Dardel. 50.— Fr.

Perrotta, G., Sofocle. Messina: G. Principato. 40.— L.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0392
gefördert durch die DFG

Petersen, Jürgen, Das Todesproblem bei Rainer Maria Rilke. Würzburg: Triltsch. (VIII, 54 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.) 2.— M.

Peyre, H., Shelley et la France. Lyrisme anglais et lyrisme français au 19e siècle. Paris: E. Droz. 36.— Fr.

Pohl, Erich, Die deutsche Volksballade von der „Losgekauften". Ein Versuch zur Erforschung des Ursprungs und Werdegangs einer Volksballade von europäischer Verbreitung. Helsinki (Helsingfors): Suomalainen Tiedeakatemia. (361 S.) gr. 8° = FF-Communications, Vol. 38, 2 = N. 105. 50.— Fmk.

Pongs, Hermann, Schillers Urbilder. Stuttgart: Metzler. (52 S.) 8°. 1.75 M.

Prestel, Josef, Dr., Deutsche Literaturkunde. Erbgut und Erfüllung. Freiburg: Herder. (212 S.) gr. 8°. 2.60 M.; Lw. 3.80 M.

Prinz, Reinhard, Die Schöpfung der Gisla Saga Súrssonar. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der isländischen Saga. Breslau: F. Hirt. (VI, 176 S.) 4° = Schriften der Baltischen Kommission zu Kiel. Bd. 24 = Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitäts-Gesellschaft, Nr. 45. 8.— M. (Kiel, Phil. Diss.)

Przyklink, Steffi, Dr., Das Fremdwort beim jungen Schiller. Greifswald: Bamberg. (280 S.) gr. 8° = Deutsches Werden, H. 7. (Greifswald, Phil. Diss.) 4.50 M.

Raby, F. J. E., A history of secular latin poetry in the middle ages. 2 vol. N. Y.: Oxford. 12.50 $.

Raybould, Edith, Dr., Richard von Kraliks Erneuerung altdeutscher Dichtung. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Österreichs. Wien: Österr. Bundesverl. (143 S.) gr. 8°. 3.— M.

Reade, A. R., Main currents in modern literature. London: Nicholson & W. 4/6 sh.

Reinholdt, Helmut, Die moralischen, religiösen und sozialen Ideen in den Romanen Frédéric Souliés. Münster i. W.: Thielert. (72 S.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Reichwagen, Wilhelm, Der expressionistische Zug im neuesten englischen Roman. Eine weltanschaulich-stilkrit. Studie. Greifswald: Dallmeyer. (VII, 96 S.) gr. 8° = Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung, H. 12. 2.80 M. (Greifswald, Phil. Diss.)

Rempel, Hans, Dr., Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (121 S.) 4° = Neue Forschung, 26. 5.— M.

Reuschel, Heinz, Episches im Moretum und Culex. Beiträge zur Statistik des Epos. Markkleeberg: Linder. (108 S.) 8°. 3.— M. (Phil. Diss.)

Reymann, Elisabeth, Victor Hugos Stellung zur Frau. Coburg: Roßteutscher. (64 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss.)

Richter, Fritz, Otto Ludwigs Trauerspielplan „Tiberius Gracchus" und sein Zusammenhang mit den „Shakespeare-Studien". Breslau: Priebatsch's Buchh. (VII, 89 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. german. u. roman. Völker B, Bd. 12. 5.40 M.

Richter, Harald, Untersuchungen zum Stil Wilhelm Raabes. Stettin: Brüske. (90 S.) 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

Rosenbaum, Ruth, Die Natur in der Lyrik Verhaerens. Borna-Leipzig: Noske. (VIII, 89 S.) 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 1934.)

Rosenthal, Bronislawa, Bemerkungen zur Kleistforschung. Krakau. (44 S.) 8°.

Roskamp, Diedrich, Salomon Geßner im Lichte der Kunsttheorie seiner Zeit. Ein Beitrag zum Problem Klassizismus und Romantik im 18. Jh. Marburg: Hamel. (52 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 1934.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0393
gefördert durch die DFG

Rost, Karola, Dr., Der impressionistische Stil Verlaines. Bochum-Langendreer: H. Pöppinghaus. (VII, 61 S.) gr. 8° = Arbeiten zur Romanischen Philologie, Nr. 29. 2.— M. (Münster, Phil. Diss.)

Santini, E., Storia della letterat. ital. Palermo: A. Trimarchi. 13.— L.

Schanz, Martin, Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. T. 2. München: C. H. Beck. gr. 8° = Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt. 8, T. 2. Die röm. Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian. 4., neubearb. Aufl. von Carl Hosius, Univ.Prof. (XVII, 886 S.) 42.— M.; Lw. 48.— M.

Schlagenhaft, Barbara, Wielands Agathon als Spiegelung aufklärerischer Vernunft- und Gefühlsproblematik. Erlangen: Döres. (VII, 193 S.) gr. 8°. (Erlangen, Phil. Diss. v. 1934.) Im Buchh. bei Palm u. Enke, Erlangen, als: Erlanger Arbeiten zur Dt. Literatur. 4°. 7.— M.

Schmid, Gotthold Otto, Dr., Marmontel, seine „moralischen Erzählungen" und die deutsche Literatur. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (240 S.) 4° = Sammlung Heitz, Reihe 10, Bd. 3. 10.— M.

Schmidt, Adalbert, Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart. Wien, Leipzig: Luser. (207 S.) gr. 8°. Lw. 4.80 M.

Schmidt, Erich, Die Darstellung des spanischen Dramas vor Lope de Rueda. Berlin: Michel. (II, 90 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Schmidt, Erika, Erlebnis und Gestaltung des Schicksals bei dem Dramatiker Paul Ernst. Quakenbrück: Kleinert. (79 S.) gr. 8°. (Kiel, Phil. Diss.)

Schmidt, Klaus, Untersuchungen zu den Märchensammlungen von Ludwig Bechstein. Leipzig: Eichblatt. (270 S.) 8° = Form und Geist, Bd. 37. 10.— M.; geb. 12.50 M. (Greifswald, Phil. Diss.)

Schmidt, Kuno, Das Verhalten der Romantiker zur Public School (Cowper, Shelley, Byron). Bonn: Neuendorff. (53 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.).

Schmidt, Werner, „Penthesilea" in der Kleistliteratur. Leipzig: J. J. Weber. (69 S.) gr. 8° = Von deutscher Poeterey, Bd. 16. (Leipzig, Phil. Diss.) 2.80 M.

Schmitt, Fritz, Dr., Tabellen zur deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (VIII, 165 S., 15 Übersichtstaf.) 4°. 6.— M.

Schmitt, Ludwig Erich, und Ernst Lehmann, Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig: Bibliogr. Inst. (117, 144 S., 16 S. Abb.) kl. 8°. Pp. 1.80 M.

Schneider, Hans, Der Tragiker Paul Ernst in der Reihe seiner Dramen „Demetrios" bis „Brunhild". Versuch einer Würdigung vom Standort nat.soz. Weltanschauung. Essen: Nationalzeitung. (54 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1934.)

Schneider, Helene, Sprache und Vers von Kleists „Amphitryon" und seiner französischen Vorlage. Gelnhausen: Kalbfleisch. (67 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 1933.)

Scholz, Georg, Die Balladendichtung der deutschen Frühromantik. Breslau-Deutsch-Lissa: Moser. (142 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Schottdorf, Joseph, Die weltanschaulichen Grundlagen in Hölderlins Hyperion. Lohr a. M.: Grote. (32 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Schreiber, Hans, Dr., Studien zum Prolog in mittelalterlicher Dichtung. Würzburg-Aumühle: Triltsch. (43 S.) 8°. 1.50 M. (Bonn, Phil. Diss.)

Schröder, Walter Johannes, Fritz Stavenhagens Bauernkomödie „De dütsche Michel". Entstehungsgeschichte und Würdigung nach Form und Gehalt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0394
gefördert durch die DFG

Leipzig: Eichblatt. (X, 106 S.) gr. 8° = Form und Geist, Bd. 35. 5.— M.; geb. 7.— M. (Rostock, Phil. Diss.)

Schröer, Charlotte, Les petits Poèmes en prose von Baudelaire, eine Gedankendichtung, als Zeit- und Charakterdokument. Leipzig: Roman. Seminar; Paris: E. Droz. (90 S.) gr. 8° = Leipziger romanistische Studien, H. 3. 3.— M. (Leipzig, Phil. Diss.)

Schücking, Levin L., Prof., Der Sinn des Hamlet. Kunstwerk, Handlung, Überlieferung. Leipzig: Quelle & Meyer. (VIII, 132 S.) gr. 8°. 3.40 M.; Lw. 4.60 M.

Schütte, Gudmund, Sigfrid und Brünhild. Ein als Mythus verkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit. Kjøbenhavn: Aschehoug Dansk Forlag; Jena: Frommann. (174 S.) 8°. 4.— M.

Seifert, Hellmuth, Bulwers Verhältnis zur Geschichte. Borna-Leipzig: Noske. (XII, 118 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1934.)

Simon, Lili, Verantwortung und Schuld in Goethes Roman. Erlangen: Palm und Enke. (77 S.) gr. 8°. (Erlangen, Phil. Diss. v. 1933.) Auch im Buchh. als: Erlanger Arbeiten zur dt. Lit. 2.

Sinclair, T. A., A history of classical Greek literature from Homer to Aristotle. N. Y.: Macmillan. 3.50 $.

Sommer, J. Carl Ernst, Studien zu den Gedichten des Wandsbecker Boten. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (79 S.) 8° = Frankfurter Quellen und Forschungen zur german. u. roman. Philologie, H. 7. 2.80 M.

Stämpfli, George, Die Entwicklung des formalen Bewußtseins in den Gedichten Rainer Maria Rilkes. Würzburg: Stürtz. (128 S.) 8°. (Erlangen, Phil. Diss.)

Staubert, Paul, Dr., Thomas Chatterton und seine Rowley-Dichtung, untersucht auf Grund der Psychologie der Reifezeit. Bonn: Hanstein. (162 S.) gr. 8° = Bonner Studien zur englischen Philologie, H. 24. 6.60 M.

Stockum, Th. C. van, und J. van Dam, Geschichte der deutschen Literatur, T. 1. Groningen: J. B. Wolters. 6.50 Fl.

Strenger, Rudolf, Die Landschaft in den Romanen und Erzählungen Wilhelm Raabes. Mülheim-Ruhr: Selb. (80 S.) 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss. v. 1933.)

Striegler, Helmut, Philéas Lebesgue. Ein Dichter der Pikardie. Engelsdorf-Leipzig: Vogel. (125 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 1934.)

Struve, Gleb, Soviet Russian literature. London: Routledge. 8/6 sh.

Sühnel, Rudolf, Dr., Die Götter Griechenlands und die deutsche Klassik. Würzburg: Triltsch. (77 S.) 8°. 2.50 M. (Leipzig, Phil. Diss.)

Swinnerton, F., The Georgian literary scene. London: Heinemann. 12/6 sh.

Taube, Otto Frhr. von, Gedanken zu Goethes Faust. In: Preußische Jahrbücher, Bd. 240, H. 1, April, S. 65—69.

Thiébaut, M., Evasions littéraires. (J. Giraudoux, Valery Larbaud etc. etc.) Paris: Nouvelle Revue. 15.— Fr.

Thomann, Theodor, Versuch über das Dichterische des Kallimachos. Tübingen: Laupp. (43 S.) 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Thompson, W. Meredith, Der Tod in der englischen Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts. Breslau: Priebatsch's Buchh. (VIII, 97 S.) kl. 8° = Sprache und Kultur der german. und roman. Völker, Reihe A, Bd. 20. 4.— M.

Tomlinson, Warren E., Der Herodes-Charakter im englischen Drama. Leipzig: Mayer & Müller. (X, 182 S.) gr. 8° = Palaestra, 195. 13.— M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0395
gefördert durch die DFG

Unger, Elise, Die Stellung der Frau bei Stifter. Teildr. Jena: Neuenhahn. (58 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Upac, Il dramma di Fed. Hebbel. Roma: Casa ed. „Ausonia". 70.— L.

Viëtor, Karl, Dr., Univ.Prof., Deutsches Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus. (Deutsche Literaturgeschichte von 1700 bis 1890.) Berlin, Leipzig: de Gruyter. (156 S.) kl. 8° = Sammlung Göschen, 1096. Lw. 1.62 M.

Volk, Winfried, Die Entdeckung Tahitis und das Wunschbild der seligen Insel in der deutschen Literatur. Heidelberg: Kranz & Heinrichmöller. (VIII, 160 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Vossler, Karl, Poesie der Einsamkeit in Spanien, T. 1. München: C. H. Beck. (174 S.) gr. 8° = Sitzungsberichte der Bayer. Akad. der Wissenschaften, Philos.-hist. Abt., Jg. 1935, H. 7. 11.— M.

Wardale, E. E., Chapters on old English literature. London: K. Paul. 8/6 sh.

Weckmüller, Artur, Heines Stil. Breslau: Priebatsch's Buchh. (VII, 125 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. german. u. roman. Völker, B, Bd. 11. 6.— M.

Werin, A., Esaias Tegnér. Stockholm: C. W. K. Gleerup. 11.50 Kr.

Werner, Erich, Das literarische Porträt in Frankreich im 18. Jh. Ein Beitrag zur Geschichte des literarischen Porträts. Leipzig: Stein. (96 S.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Wetzel, Ernst, Der Kolumbus-Stoff im deutschen Geistesleben. Breslau: Priebatsch's Buchh. (IX, 88 S.) gr. 8° = Sprache und Kultur der german. und roman. Völker, B, Bd. 13. 4.80 M.

Wicke, Clara, Die Transzendentalpoesie bei William Wordsworth (Verhältnis Mensch, Natur, Transzendentes bzw. Transzendentales), in ihrer Entwicklung dargestellt. Marburg: Elwert'sche Verlbh. (XV, 184 S.) gr. 8° = Die neueren Sprachen, Beih. Nr. 30. 4.50 M.

Widenmann, Helene, Neuengland in der erzählenden Literatur Amerikas. Halle: Niemeyer. (XIV, 128 S.) gr. 8° = Studien zur englischen Philologie, H. 86. 5.— M.

Wilhelm, Julius, Das Griechentum in der französischen Literatur der Gegenwart. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 13. Bd., S. 616—648.

Wolff, Kurt E., Motive und Stoffe des neueren niederdeutschen Dramas zwischen 1900 und 1933. Verkürzter Druck. Saalfeld-Ostpr.: Günther. (VI, 73 S.) 8°. (Rostock, Phil. Diss. v. 1933).

Wüscher, Albert, Schau und Veranschaulichung der Außenwelt bei Joseph Conrad. Thayngen: Augustin. (100 S.) gr. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

5. Raumkunst.

a) Allgemeines.

Alt-Olympia. Untersuchungen und Ausgrabungen zur Geschichte des ältesten Heiligtums von Olympia und der älteren griechischen Kunst. Von Wilhelm Dörpfeld, Bd. 1, 2, Beih. Berlin: Mittler. (XV, 395 S.; IV S., S. 401—501 mit Abb., 1 Titelb., 38 S. Abb.; 24 Taf.) 4°. Lw. u. geh. 30.— M.

Cahill, H., and A. H. Barr, Art in America in modern times. Ill. N. Y.: Reynal & Hitchcock. 1.— $.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0396
gefördert durch die DFG

Camps Cazorla, E., El arte romanico en España. Ill. Barcelona: Ed. „Labor". 6.— Pes.

Endres, F. C., Deutsche Kunst und Wissenschaft des Mittelalters. Stuttgart: Stuttgarter Verl.Inst. (XI, 228 S. mit Abb., 29 Taf.) 4° = Das Erbgut des Mittelalters, 2. Lw. 18.50 M.

Frankignoulle, Eug., und Bonenfant, P., Notes pour servir à l'histoire de l'art en Brabant. Bruxelles: A. Ballieu. (204 S.)

Giersing, H., Om Kunst. Ill. Kopenhagen: Rasmus Naver. 4.50 Kr.

Hammer, Heinrich, Dr., Die Entwicklung der Kunst in Tirol. München: Bruckmann. (39 S., 24 S. Abb.) 4°. 2.— M.

Landsberger, Franz, Prof. Dr., Einführung in die jüdische Kunst. Berlin: Philo-Verl. (63 S., 26 S. Abb.) 4°. Hlw. 3.40 M.; Lw. 3.80 M.

Lehmann-Brockhaus, Otto, Die Kunst des 10. Jahrhunderts im Lichte der Schriftenquellen. (Teildr.) Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (78 S.) 4° = Sammlung Heitz, Reihe 3, Bd. 6. 4.— M. (Göttingen, Phil. Diss.)

Levron, J., Le diable dans l'art. Ill. Paris: A. Picard. 16.— Fr.

Lozoya, M. de, und L. F. de Penalosa, El arte gôtico en España. Ill. Barcelona: Ed. „Labor". 6.— Pes.

Mémoires de la Mission archéologique de Perse. T. 25. Paris: E. Leroux. 350.— Fr.

Meyere, V. de, L'art populaire flamand. Ill. Paris: E. Leroux. 200.— Fr.

Pinder, Wilhelm, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Geschichtliche Betrachtungen über Wesen und Werden dt. Formen. Leipzig: E. A. Seemann. (409 S. mit Abb.) 4°. 20.— M.; Lw. 24.— M.

Pouzyna, J.-V., La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance. Paris: les Editions d'Art et d'Histoire, 102 S., XVI Taf. 4°.

Réau, L., Histoire universelle des arts, T. 2: L'art primitif — L'art médieval. Ill. Paris: A. Colin. 60.— Fr.

Rice, D. T., Byzantine art. Ill. London: Oxford Univ. Press. 12/6 sh.

Rodenwaldt, Gerhart, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst. Mit 10 Taf. Berlin: Akad. d. Wissenschaften. (27 S.) 4°. 7.50 M. Aus: Abhandlungen d. Preuß. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. Jg. 1935, Nr. 3.

Sauerlandt, Max, Die Kunst der letzten 30 Jahre. Hrsg. durch Harald Busch. Mit 80 Abb. Berlin: Rembrandt-Verl. (270 S.) 8°. 4.50 M.; Lw. 6.— M.

Schlosser, Julius von, „Stilgeschichte" und „Sprachgeschichte" der bildenden Kunst. Ein Rückblick. München: C. H. Beck. (39 S.) gr. 8° = Sitzungsberichte d. Bayer. Akad. d. Wissenschaften. Philos.-hist. Abt. Jg. 1935, H. 1. 2.50 M.

Schmidt-Degener, M. F., La Belgique et la Hollande. Divergences artistiques. In: Gazette des Beaux-Arts, 77. Jg., Juli-Aug.-H., S. 1—16.

Simon, Karl, Biedermeier in der bildenden Kunst. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 13. Bd., S. 59—90.

Thomae, Walter, Dr., Einführung in die Kunstgeschichte Thüringens. Jena: Fischer. (VI, 60 S.) gr. 8° = Beiträge zur mittelalterlichen und neueren Geschichte, Bd. 5. 2.75 M.

Woolley, Ch. L.: The development of Sumerian art. Ill. N. Y.: Scribner. 10.— $.

Yamada, Chisaburô, Die Chinamode des Spätbarock. Berlin: Würfel-Verl. (92 S. mit Abb., 40 S. Abb.) 4°. Hlw. 16.— M.

Zervos, Chr., L'art de la Mésopotamie. Ill. Paris: Ed. „Cahiers d'art". 125.— Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0397
gefördert durch die DFG

Zotz, Lothar Friedr., Die spätgermanische Kultur Schlesiens im Gräberfeld von Groß-Sürding. Mit einem menschenkundlichen Beitrag von Rudolf Glaser. Mit 74 Abb. im Text und auf einer Ausschlagtafel, sowie 1 mehrfarbigen und 24 schwarzen Tafeln. Leipzig: Kabitzsch. (115 S.) gr. 8° = Quellenschriften zur ostdeutschen Vor- und Frühgeschichte, Bd. 2. 8.60 M.

b) Baukunst.

Achelis, Hans, Prof. D. Dr., Der christliche Kirchenbau. Seine liturgische Entwicklung von der Basilika zur evangelischen Predigtkirche. Leipzig: Bibliogr. Inst. (32 S., 48 S. Abb.) kl. 8°. Pp. —.90.

Adriani, Gert, Die Klosterbibliotheken des Spätbarock in Österreich und Süddeutschland. Ein Beitrag zur Bau- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jhs. Graz-Leipzig-Wien: Styria. (106 S., 20 Taf.) 4°. 6.— M.; 10.— S.

Aichele, Wilhelm, Das Stadtbild Biberachs in stilgeschichtlicher Entwicklung. Vortrag vom 9. Januar 1935. (32 S.) 8°. Mit 12 Abb.

Aßmann, P., Schönheit und Stilgeist des St.-Georg-Domes zu Limburg a. d. Lahn. (700-Jahrfeier des Limburger Domes. 1235—1935.) Limburg: Limburger Vereinsdruckerei. (32 S. mit Abb.) 8°. —.50 M.

Batley, Cl., The design development of Indian architecture. London: Tiranti. 15/— sh.

Burian, Maria Luise, Die Klosterkirche von Studenica. Ein Beispiel für die Begegnung armen., byzantin. und ital. Formen in der Architektur und Plastik des mittelalterlichen Serbiens. Zeulenroda: Sporn. (61 S., 16 Taf.) gr. 8°. (Diss.) 3.— M.

Canesi, G., und A. Cassi Ramelli, Architetture luminose e apparecchi per illuminazione. Ill. Milano: Hoepli. 80.— L.

Das Dionysos-Theater in Athen, 1. Die Ruine. Mit 12 Taf. und 82 Abb. im Text, aufgen. und erl. von E. Fiechter. (93 S.) 2. Die Skulpturen vom Bühnenhaus. Mit 16 Taf. und 16 Abb. im Text. Erl. von R. Herbig. (59 S.) Stuttgart: Kohlhammer. 4° = Antike griechische Theaterbauten. H. 5, 6. Je 6.— M.

Doize, R. L., L'architecture civile d'inspiration franç. à la fin du 17e et au 18e siècle dans la principauté de Liège. Ill. Bruxelles: Dietrich & Cie. 40 fr. Fr.

Drummond, A. L., The church architecture of protestantism. London: Clark. 15/— sh.

Duras, Amelie, Die Architektenfamilie Lurago. Ein Beitrag zur Kunstgesch. Böhmens. Prag-Weinberge: Dt. agrar. Druckerei. (109 S., 12 Bl. Abb.) 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1933.)

Endres, Ottmar, Untersuchungen zur Baukunst der Brüder Asam. München: Reithmeier. (51 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss.)

Gemünd, Hans, Der Dom zu Aachen in Lichtbildern von Hans Gemünd. Mit einer Beschreibung der baulichen Entwicklung von Prof. Joseph Buchkremer. Aachen: Aachener Verlags- u. Druckerei-Ges. (59 S. mit Abb.) gr. 8°. 2.— M.

Gessner, Adolf, Dr., Die Entwicklung des gotischen Kapitells in Südwest- und Westdeutschland im 13. Jh. Würzburg: Triltsch. (75 S. mit Abb.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.) 3.— M.

Gillet, L., Cathédrales. Paris: B. Grasset. 12.— Fr.

Hübner, Fritz, Der Domberg zu Bamberg. In seiner Baugeschichte von den An-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0398
gefördert durch die DFG

fängen bis zum 16. Jh. dargestellt. Bamberg: Buchner. (50 S., 3 Taf.) gr. 8°. (Erlangen, Phil. Diss. v. 1934.)

Isaacs, E. J.R., Architecture for the new theatre. Ill. N.Y.: Theatre Arts, inc. 2.50 $.

Kalliga, Marinos, Dr., Die Hagia Sophia von Thessalonike. Würzburg: Triltsch. (66 S., 8 Taf.) gr. 8°. (Würzburg, Phil. Diss.) 4.80 M.

Kempter, Friedrich, Dr., Akanthus. Die Entstehung eines Ornamentmotivs. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (94 S. m. 5 Abb., 24 Taf.) 4°. Geb. 5.— M.

Kiener, Hans, Dr., Die Baukunst der deutschen Renaissance. Mit 101 Abb. München: Allg. Vereinigung „Die Kunst dem Volke". (40 S.) 4° = Die Kunst dem Volke. Nr. 82. 1.10 M.

Kiener, Hans, Dr., Die Baukunst des deutschen Klassizismus. Mit 74 Abb. München: Allg. Vereinigung „Die Kunst dem Volke". (40 S.) 4° = Die Kunst dem Volke. Nr. 83. 1.10 M.

Leurs, Stan, Barokkerken te Antwerpen. Haag: Nijhoff. 14.— Fl.

Mehler, Liselotte, Dr., Die Laurentiuskirche in Ahrweiler. Ein Denkmal der frühesten rheinischen Gotik. Mit Abb. Düsseldorf: Nolte. (V, 54 S., 8 S. Abb., 1 Taf.) gr. 8°. (Bonn, Phil. Diss.) 1.80 M.

Oberg, Peter, Ing. Dr., Der Beischlag des deutschen Bürgerhauses. Danzig: Kafemann. (92 S. mit Abb.) gr. 8° = Die Baukunst im deutschen Osten. 2. 4.75 M.

Perkins, J., The cathedrals of Normandy. Ill. London: Methuen. 8/6 sh.

Petri, Erika, Johann Michael Feichtmayr. Ein Beitrag zur Geschichte d. deutschen Rokoko. Mainz: Reuter. (76 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1931.)

Reimer, Hermann Arthur Gottfried, Die Verwendung des Wassers in der Gartenbaukunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart in Deutschland. Erscheinungsformen u. Einflüsse. Bad Mergentheim: Thomm. (99, V S.) gr. 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Scheffler, Karl, Deutsche Baumeister. Berlin: B. Cassirer. (234 S., 64 S. Abb.) gr. 8°. 6.— M.; geb. 8.50 M.

Schoenen, Paul Jakob, Aachener Rokoko. Aachen: La Ruelle. (66 S., mehrere Taf.) gr. 8°. (Köln, Phil. Diss.); auch im Buchh. bei Mayer, Aachen, als: Aachener Beiträge zur Heimatkunde, 16.

Schumacher, Fritz, Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Mit 247 Bildern. Leipzig: E. A. Seemann. (192 S., 101 S. mit Abb.) 4°. 10.— M.; Lw. 12.50 M.

Schweizer, Otto Ernst, Über die Grundlagen des architektonischen Schaffens. Mit Arbeiten von Studierenden der Techn. Hochschule Karlsruhe aus den Jahren 1930/34. Mit 96 Abb. Stuttgart: J. Hoffmann. (XII S., 30 Bl. Abb.) 4°. 10.50 M.

Scott, Henry Eliot u. Sherwood, Die Bedeutung der Rückwand Süddeutscher Kirchenräume von 1500—1800. München: Reithmeier. (52 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss.)

Speiser, Werner, T'ang Yin. Berlin: de Gruyter. (43 S., 6 Taf.) 4°. (Berlin, Phil. Diss.)

Spiero-Gowa, Sabine, Schinkels Altes Museum in Berlin. Seine Baugeschichte von den Anfängen bis zur Eröffnung. Berlin: Grote. S. 41—86 mit Abb. 4°. Aus: Jb. der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 55, Beiheft. (Marburg, Phil. Diss.)

Sternberg, Leo, Der Dom zu Limburg in der Entwicklungsgeschichte der rheinischen Kunst. Mit einem Geleitwort von P. Gilbert Wellstein, S. O. Cist. Limburg: Gebr. Steffen. (168 S. mit Abb.) 4°. Lw. 5.50 M.

Stockhausen, Hans-Adalbert von, Die romanischen Kreuzgänge der Pro-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0399
gefördert durch die DFG

vence. Gießen: v. Münchow. (141 S. mit Abb.) 4°. Aus: Marburger Jb. f. Kunstwissenschaft, Bd. 7 (1933) u. Bd. 8/9 (1934/35). (Marburg, Phil. Diss. v. 1932.)

Suhr, Paul, Der Backsteingiebel des norddeutschen Bürgerhauses im Mittelalter. Berlin: Deutscher Kunstverl. (68 S. mit Abb., 16 S. Abb.) gr. 8° = Kunstwissenschaftliche Studien. Bd. 18. 5.— M.

Summerson, J., John Nash, architect to King George IV. London: Allen & U. 10/6 sh.

Vigneau, A., La cathédrale de Chartres. Ill. Paris: Editions „Tel". 35.— Fr.

Virey, J., Les églises romanes de l'ancien diocèse de Macon, Cluny et sa région. Ill. Macon: Protat frères. 200.— Fr.

Wachtsmuth, Friedrich, Der Raum. Bd. 2. Raumschöpfungen in der altchristl. Kunst. Marburg a. L.: Kunstgeschichtl. Seminar. 4°. Mit 234 Abb. (VIII, 190 S.) Hlw. 15.— M.

Weishaupt, Lenz, Dr., Wolfgang Waldberger, ein deutscher Baumeister zu Nördlingen. Würzburg: Triltsch. (59 S. mit Abb.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.) 2.50 M.

Yoshida, Tetsuro, Das japanische Wohnhaus. Berlin: Wasmuth Verl. (VIII, 193 S. mit Abb.) 4°. Lw. 16.— M.

Zankl, Hans Ludwig, Dr., Die mittelalterliche Egidienkirche zu Nürnberg. Mit 8 Abb. Erlangen: Palm & Enke. (68 S.) gr. 8° = Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte. N. F. Bd. 5. 2.80 M.

Zimmermann, Franz Xaver, Die Kirchen Roms. Mit 282 Abb. München: Piper. (342 S.) 4°. Lw. 8.50 M.

c) Werkkunst.

Dowling, H. G., A survey of British industrial arts. Ill. N.Y.: Marmor B.'k Shop. 1230, 6th Ave. 7.50 $.

Fischer, Wolfgang Günther, Die Blütezeit der Einbandkunst. Studien über den Stil des 15. bis 18. Jhs. Leipzig: Stein. (73 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. In Verb. mit zahlreichen Fachgelehrten hrsg. von Prof. Dr. H. Th. Bossert. Bd. 6. Berlin-Charlottenburg: Wasmuth Verlbh. 4°. (VIII, 422 S. mit Abb., XXVIII Taf.) Hldr. 37.50 M.

Giacomotti, J., La céramique. Faïence et porcelaine de l'antiquité — 20e siècle. Ill. Paris: R. Ducher. 60.— Fr.

Jenny, Wilhelm A. von, Keltische Metallarbeiten aus heidnischer und christlicher Zeit. Mit 64 Bildtaf. Berlin: Verl. f. Kunstwissenschaft. (62 S.) 4°. Lw. 84.— M.

Kaufmann, Walter, Dr., Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung. Mit 40 Lichtbildern. Mainz: Rheingold-Verl. (176 S.) gr. 8°. Hlw. 24.— M.; Hldr. 27.— M.

Ritter, H., Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik. Istanbul: Deutsches Archäol. Institut. (69 S., 4 Taf.) gr. 8° = Istanbuler Mitteilungen. H. 3. 6.— M.

Schramm, Julius, Über das Kunstschmiedehandwerk. Berlin: Metzner. (55 S. mit Abb.) gr. 8° = Schriften zur dt. Handwerkskunst. Hlw. 3.90 M.

Stierling, Hubert, Der Silberschmuck der Nordseeküste, hauptsächlich in Schleswig-Holstein. Bd. 1. Geschichtliche Entwicklung seit dem Mittelalter. Neumünster: Wachholtz. (Mit 370 Abb. XXIII, 299 S., 1 Kt.) 4°. Lw. 18.— M.

Tsuan-Tsu-Ying-Hua, Tapestries and embroideries of the Sung, Yuan, Ming

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0400
gefördert durch die DFG

and Ch'in dynasties. 2 vol. Ill. (Manchukuo nat. mus.) London: E. Goldston. 720/— sh.

Villanueva, A. C., Los ornamentos sagrados en España. Ill. Barcelona: Edit. Labor. 9.50 Pes.

Windels, F., Le tapis. Un art. Une industrie. Ill. Paris: Editions d'Antin. 65.— Fr.

6. Bildkunst.

a) Plastik.

Appel, Heinrich, Niederrheinische Skulptur von 1560—1620 und ihre Beziehungen zu den Niederlanden. Emsdetten: H. u. J. Lechte. (IV, 52 S.) gr. 8°. (Köln, Phil. Diss.) 2.80 M.

Bartmuss, Marie, Dr., Die Entwicklung d. Gethsemane-Darstellung bis um 1400. Halle: Akad. Verl. (92 S., 4 Taf.) gr. 8°. (Halle, Phil. Diss.) 4.20 M.

Berge, geb. Remak, Inge, Germain Pilon. Berlin: Brandel. (58 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1932.)

Dahl, Ilse, Das barocke Reitermonument. Düsseldorf: Perlstein. (90 S.) gr. 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1934.)

Einem, Herbert von, Der Torso als Thema der bildenden Kunst. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., 29. Bd., H. 4, S. 331—334.

Feilchenfeld, Wilhelm, Darstellung des Auges in der Skulptur. In: Klinische Monatsblätter für Augenheilkunde. 96. Bd., März, S. 382—388.

Franke, Eugen, Heinrich Gröninger, der Bildhauer zur Zeit der Gegenreform. in Paderborn. Münster i. W.: Regensberg. (69 S., 5 Bl. Abb.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1929). Aus: Westf. Zs. Bd. 90.

Fuchs, Arno, Die Musikdarstellungen am Sebaldusgrab Peter Vischers mit einem Überblick über die Musikdarstellungen in den anderen zeitgenössischen Bildwerken Nürnbergs. Kassel: Bärenreiter-Verl. (82 S. mit Abb., 3 Taf.) gr. 8° = Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 2. 3.50 M.

Geese, Walter, Gottlieb Martin Klauer, der Bildhauer Goethes. Mit 64 Bildtaf. Leipzig: Insel-Verl. (231 S.) gr. 8°. Lw. 7.— M.

Goldschmidt, Adolph, u. Kurt Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. bis 13. Jhs. (Hrsg. vom Dt. Verein f. Kunstwissenschaft.) Berlin: B. Cassirer. 49×38 cm. Bd. 2. Reliefs. Text. Tafeln. (95 S. mit 36 Abb.; 80 Tafeln.) In Lw.-Mappe 135.— M.; Hldr. 153.— M.

Gotsmich, Alois, Probleme der frühgriechischen Plastik. Prag: Czerny. (121 S., 7 Taf.) gr. 8°. 10.— M.; 95.— Kč.

Griebert, Benno, Studien zur Oberrheinischen Barockskulptur. Berlin: Paland. (VII, 82 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Hentschel, Walter, Meißner Bildhauer zwischen Spätgotik und Barock. Meißen: Verl. der Truhe. (105 S., 31 Bl. Abb.) gr. 8° = Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Stadt Meißen. Sonderh. 5.— M.

Hirsch, Rita, Die Heldendarstellung in der barocken Plastik Altbayerns bis zum Eindringen des Klassizismus im Vergleich mit der Heldendarstellung auf der deutschen Bühne des 17. u. 18. Jhs. Schramberg (Schwarzwald): Gatzer u. Hahn. (VI, 125 S., 16 Taf.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 1934.)

Hofkes-Brukker, Charline, Frühgriechische Gruppenbildung. Leiden. Würzburg: Triltsch. (XII, 80 S., XII Taf.) gr. 8°. 4.20 M.; Lw. 5.80 M.

Kiel, Hanna, Renée Sintenis. Mit 90 Abb. Berlin: Rembrandt-Verl. (102 S.) 4°. 4.50 M.; Lw. 6.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0401
gefördert durch die DFG

Knapp, Fritz, Univ.-Prof., Riemenschneider. Mit 76 Abb. Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing. (39 S., 64 S. Abb.) 4° = Künstler-Monographien. Bd. 119. Lw. 4.— M.

Lefrançois-Pillion, Louise, Les statues de la Vierge dans la sculpture française au XIVe siècle. In: Gazette des Beaux-Arts, 77. Jg., Nov.-H., S. 129—149; Dez.-H., S. 204—223.

Moortgat, Anton, Frühe Bildkunst in Sumer. Leipzig: Hinrichs. (98 S., XXXVI S. Abb.) gr. 8° = Mitteilungen d. Vorderasiat.-ägypt. Ges. Bd. 40, H. 3. 10.— M.

Oberhammer, Vinzenz, Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck. Innsbruck, Wien, München: Tyrolia. (567 S. mit Abb.) 4°. Lw. 100.— M.

Sann, K., Sinnbild und Gestalt der Steinmetzkunst im Quedlinburger Dom. Burg: Hopfer. (21 S. mit Abb., 12 S. Abb.) kl. 8°. —.80 M.

Strauß, Martin Herbert, Hausmadonnen in Würzburg. Ihre kunstgeschichtl. Entwicklung von vor 1400 bis zur Gegenwart. Mit 20 Photogr. Würzburg: Selbstverl. d. Verf. (111 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Szydlowski, Th., Le retable de Notre-Dame à Cracovie. (Publ. de l'Institut fr. de Varsovie. 3.) Ill. Paris: Soc. d'éd. „Les Belles Lettres". 150.— Fr.

b) Malerei.

Arnolds, Günter, Santi di Tito. Ein Vorläufer des Barock im manieristischen Florenz. Maschinenschr. (85 gez. Bl., mehr. Bl. Anmerkungen; 109 Bl.) 4°. o. O. (Hamburg, Phil. Diss. v. 1931); im Handel als Veröff. der R. Accademia Petrarca, Arezzo, in it. Übers.

Barbeau, M., Cornelius Krieghoff, pioneer painter of North America. London: Macmillan. 31/6 sh.

Barnes, A. C., and V. de Mazia, The art of Renoir. Ill. London: Putnam. 21/— sh. N.Y.: Minton Balch. 5.— $.

Bartsch, Juliane, Figur und Landschaft. Eine Untersuchung ihrer Beziehungsformen im it. Kunstbereich des 16. u. 17. Jhs. Philippsburg: Kruse. (87 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Basner, Hildegard, Dr., Der Danziger Maler Hermann Hahn. Ein Beitrag zur Geschichte der Danziger Malerei im 17. Jh. Danzig: Kafemann. (31 S., 4 S. Abb.) gr. 8° = Danziger kunstgeschichtliche Forschungen. H. 1. 1.80 M.

Benesch, Otto, Rembrandt. Werk u. Forschung. Wien: Gilhofer & Ranschburg. (VIII, 113 S.) gr. 8°. In 300 num. Ex. 6.20 M., 12.50 S.; Lw. 7.50 M., 15.— S.

Brodmann, Margarete, Dr., Meister Peter von Mainz. Eine Erfurter Malerwerkstatt am Anfang des 16. Jhs. Dresden: Risse-Verl. (51 S. mit Abb.) 8°. (Diss.) 3.— M.

Burkhard, Alfred, Matthias Grünewald. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Busse, Hermann Eris, Hans Adolf Bühler. In: Westermanns Monatshefte, 79. Jg., Aug.-H., S. 481—489.

Christoffel, Ulrich, Die deutschrömische Kunst des 19. Jhs. In: Deutsche Zeitschrift (Kunstwart), 48. Jg., H. 7/8, April/Mai, S. 267—276.

Cochet, Marie-Anne, Josef Navratil. Un peintre romantique tchèque. In: Gazette des Beaux-Arts, Février, S. 109—113.

Davies, N. de G., Paintings from the tomb of Rekh-mi-Re at Thebes. Ill. London: Quaritch. 18/— sh.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0402
gefördert durch die DFG

Demus, Otto, Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100—1300. Baden b. Wien: Rohrer. (107 S., 32 S. Abb.) gr. 8°. Lw. 7.— M.

Deusch, Werner R., Deutsche Malerei des sechzehnten Jahrhunderts. Berlin: K. Wolff. 4°. Bd. 1. Die Malerei der Dürerzeit. Mit einem Vorwort von F. Winkler, Dir. (30 S., 104 Taf.) Lw. 12.50 M.

Drost, Willi, Adam Elsheimer und sein Kreis. Die großen dt. Maler, Bd. 1. Potsdam: Akad. Verlagsges. Athenaion. (193 S., 14 Taf.) 4°.

Eisen, Richard, Die deutsche Landschaftsmalerei des Spätbarock. Leipzig: Albert Teicher. (Diss. Würzburg.)

Emmerling, Ernst, Friedrich Jakob Hill. Der Miniaturmaler des Großherzogs Ludwig I. von Hessen-Darmstadt. Jahresgabe der Ges. Hess. Bücherfreunde. 17. (42 S., mehrere Taf.) 8°. In 125 Ex.; nur f. Mitglieder.

Francés, J., und G. Gaillard, Pintura moderna. Ill. Barcelona: Ed. „Labor". 80.— Pes.

Friedländer, Max J., Die altniederländische Malerei. Bd. 12. Pieter Coeck. Jan van Scorel. Leiden: Sijthoff. 4°. (239 S., 83 S. Abb.) Hlw. 20.70 M.

George, Waldemar, La peinture italienne et le destin d'un art. Paris: Éditions nationales. (48 S., Abb.) 16°.

Gerstenberg, Kurt, und Rave, Paul Ortwin, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Berlin: Jahresgabe des deutschen Vereins für Kunstwiss. (187 S. mit Abb., 56 Taf.) 2°.

Goering, Max, Italienische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Hermann Voss, Mus.-Dir. Berlin: K. Wolff. (32 S., 104 Taf.) 4°. Lw. 12.50 M.

Goetz, Hermann, La peinture indienne. Les écoles du Dekkan. In: Gazette des Beaux-Arts, Mai-H., 77. Jg., S. 275—288.

Grafe, Adolf, Otto Altenkirch. Ein Maler deutscher Landschaft. Dresden: Heinrich. (61 S. mit Abb.) gr. 8°. Lw. 4.25 M.; Subskr.-Pr. 3.75 M.

Grautoff, Otto, Burgkmair et Augsbourg. In: Gazette des Beaux-Arts, 77. Jg., Nov.-H., S. 155—168.

Hetzer, Theodor, Tizian. Geschichte s. Farbe. Frankfurt a. M.: Klostermann. (279 S., 12 Taf.) gr. 8°. 8.— M.; geb. 10.— M.

Hevesy, A. de, Rembrandt. Paris: Firmin-Didot. 15.— Fr.

Johansen, Peter, Masolino, Masaccio und Tabitha. København: Levin & Munksgaard. (7 S. mit 1 Abb.) gr. 8° = Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Archaeologisk-kunsthistoriske Meddelelser. 1, 4. —.60 Kr.

Kehrer, Hugo, Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse. Mit 45 Lichtdr.-Taf. Berlin: Gebr. Mann. (96 S., 45 Taf.) 4° . Lw. 42.— M.

Knapp, Fritz, Univ.-Prof., Grünewald. Mit 69 Abb. u. 7 farb. Taf. Bielefeld: Velhagen & Klasing. (47, 56 S.) 4° = Künstler- Monographien. Bd. 108. Lw. 4.— M.

Koller, Angelico Adolf, S. C. J., Das nazarenische Kunstideal der Meister der Apollinariskirche. Teildr. Emsdetten: H. u. J. Lechte. (103 S.) gr. 8°. (Bonn, Kath.-theol. Diss.); vollst. u. d. T.: Das Kunstideal der Deutsch-Römischen Nazarenerschule. 3.— M.

Koetschau, Karl, Peter Cornelius in seiner Vollendung. Düsseldorf: Verl. des Kunstvereins f. d. Rheinlande u. Westfalen. (100 S. mit Abb.) 4° = Schriften des Städt. Kunstmuseums zu Düsseldorf. Bd. 6. Hlw. 6.—

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0403
gefördert durch die DFG

Lafuente-Ferrari, La peinture de Bodegones en Espagne. In: Gazette des Beaux-Arts, 77. Jg., Nov.-H., S. 169—183.

Landgren, Marchal E., Elliot Orr. A contemporary American Painter. In: Art in America, vol. 23, Nr. 3, S. 120—127.

Leroy, A., Histoire de la peinture française au 18e siècle (1700—1800). Ill. Paris: A. Michel. 20.— Fr.

Liebmann, Kurt, Der Malerdichter Otto Nebel. Ein Beitrag zur Philosophie der modernen Kunst. Mit einem Werkverz., 1 farb. Titelb. u. 8 schwarzen Taf. Leipzig u. Zürich: Orell Füßli Verl. (37 S.) 8°. Pp. 2.80 M.

Lohmeyer, Karl, Heidelberger Maler der Romantik. Mit 15 (davon 13 farb.) Taf. u. 338 Textabb. Heidelberg: Carl Winter. (XII, 446 S.) 4°. Lw. 25.— M.

Mack, G., Paul Cezanne. Ill. London: Cape. 25/— sh.

Mandowsky, Erna, Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa. Maschinenschr. autogr. Hamburg: Proctor. (132 S.) gr. 8°. (Hamburg, Phil. Diss.)

Mänz, Harry, Die Farbgebung in der italienischen Malerei des Protobarock und Manierismus. Versuch einer Stilunters. Berlin: Brandel. (203 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1933.)

Mez, Marie-Louise, Daniele da Volterra (Hamburg, Phil. Diss.). In: Bollettino d'Arte, Roma, mit Abb. 4°, Jg. 1934, April, S. 459—474.

Michailow, Nikola, Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Formgestalt u. provinzieller Formtrieb. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (58 S., 27 Taf.) gr. 8°. 3.90 M.

Müller, Adrian Lukas, Wilhelm Amberg, ein vergessener großer deutscher Maler des 19. Jhs. In: Westermanns Monatshefte, 79. Jg., 158. Bd., Mai-H., S. 241—244.

Paulsen, Rudolf, Kunst und Glaube. Grundsätzliches über Malkunst in 12 Briefen an einen jungen Maler, mit 8 Bildern nach Heinrich Basedow dem Jüngeren. Potsdam: Protte. (133 S.) 8°. Lw. 4.50 M.

Pfleiderer, Dietrich, Gotische Wandmalerei in Schwaben. Von der Wende des 13. Jhs. bis zum beginnenden Realismus. Bottrop i. W.: Postberg. (V, 67 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 1934.)

Raynal, Maurice, Le cubisme. In: Gazette des Beaux-Arts, 77. Jg., März-H., S. 179—187.

Ritz, Joseph Maria, Dr., Bauernmalerei. Leipzig: Bibliogr. Inst. (57 S. mit Abb.) kl. 8° = Meyers bunte Bändchen. 13. Pp. —.90 M.

Salin, Édouard, Copies ou Variations anciennes d'une oeuvre perdue de Rogier van der Weyden. In: Gazette des Beaux-Arts, Janvier, S. 15—26.

Vom Schaffen ostmärkischer Maler. Carl-Alexander Brendel, Max Heilmann, Rudolf Grunemann, Gerhard Kuhnt. Booßen b. Frankfurt (Oder): Verl. „Heilige Ostmark" (Dr. W. Schmidt). Jg. 10. H. 12. Sonderh. S. 429—476 mit Abb. gr. 8°. —.75 M.

Scharf, Alfred, Filippino Lippi. Mit 221 Abb. auf 130 Taf. Wien: A. Schroll & Co. (156 S., 130 Taf.) 4°. 85.— M.; Lw. 92.— M.

Schmidt-Degener, M. F., Individualisme et Tradition dans l'art hollandais. In: Gazette des Beaux-Arts, Février, S. 80—93.

Schnack, Ingeborg, Beiträge zur Geschichte des Gelehrtenporträts. Hamburg: von Diepenbroick-Grüter & Schulz. (42 S., 1 Titelb.) gr. 8° = Historische Bildkunde. H. 3. 2.40 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0404
gefördert durch die DFG

Schede, Kurt, Rudolf Gudden. Ein deutscher Maler. Frankfurt a. M.: Hauserpresse. (30 S., 35 Taf.) 4°. 6.— M.

Schweitzer, Klaus-Heinrich, Dr., Der Veronikameister und sein Kreis. Studien zur kölnischen Kunst um 1400. Würzburg: Triltsch. (80 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.) 3.60 M.

Sherman, Frederic Fairchild, James Earl. A forgotten American portrait painter. In: Art in America, vol. 23, Nr. 4, S. 143—153.

Sherman, Frederic Fairchild, Ralph Earl, Biographical and Critical Notes. In: Art in America, vol. 23, Nr. 2, S. 57—68.

Staedel, Else, Ikonographie der Himmelfahrt Mariens. Mit 75 Abb. Leipzig-Straßburg-Zürich: Heitz u. Cie. (XIII, 275 S., 21 S. Abb.) gr. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Stadler, Franz, Hans von Kulmbach. (Mit 246 Abb. auf 72 Lichtdr.-Taf.) Wien: A. Schroll & Co. (VIII, 146 S., 72 Taf.) 4°. 44.— M.; Lw. 48.— M.

Stange, Alfred, Adolph von Menzel als preußischer Künstler. Rede am 30. Jan. 1935. Erlangen: Palm & Enke. Erlanger Universitätsreden 18.

Stößel, Waldemar, Nordische Stilelemente in der karolingischen Buchmalerei. Borna-Leipzig: Noske. (87 S. mit Abb.) 8°. (Halle, Phil. Diss.)

Toda, Kenji, Japanese scroll painting. Ill. Chicago: Univ. of Chicago Press. 5.— $.

Troche, Ernst Günter, Giovanni Cariani. Berlin: Grote. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1932.) In: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 55, H. 2.

Uehli, Ernst, Die Mosaiken von Ravenna. Mit 44 Abb. auf 24 Taf. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (X, 75 S.) 4° = Sammlung Heitz, Reihe 3, Bd. 5. 6.— M.

Valentiner, W.-R., Carel Fabritius. In: Gazette des Beaux-Arts, Janvier 1935, S. 27—34.

Weber, Beda, Maler Koch in Rom. In: Hochland, Jg. 32, S. 436—445.

Weitzmann, Kurt, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Archäol. Inst. des Deutschen Reiches, Abt. Istanbul. Mit 94 Abb. im Text und 93 Lichtdr.-Taf. Berlin: Mann. (XV, 93 S., XCIII Taf.) 4°. Lw. 60.— M.

Werner, Bruno E., Selbstbildnisse und Altersstil. Zur 10. Wiederkehr des Todestages von Lovis Corinth. In: Deutsche Rundschau, 61. Jg., Juli-H., S. 41—48.

Wilmsen, Günther, Thomas Hardy als impressionistischer Landschaftsmaler. Düsseldorf: Nolte. (IV, 107 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 1932.)

Zahar, Marcel, Marianne Clouzot. In: Art et Décoration, T. 64, Sept.-H., S. 335—340.

c) Graphik.

Baud-Bovy, D., Les maîtres de la gravure suisse. Ill. (A. Jullien, Genêve.) Paris: Maison du livre. 150.— Fr.

Berger, R., Didactique du dessin. Ill. Lausanne: Payot. 30.— fr. Fr.

Biedermann, Flodoard Frh. von, Die deutsche Typographie im Zeitalter Goethes. Wien: Reichner. (21 S.) 4° = Bibliotheca typographica (4), Nr. 21—250. 3.60 M.

Crow, G. H., William Morris, designer. Ill. N. Y.: Studio. 4.50 $.

Levertin, Oscar, Jacques Callot. Vision du microcosme. Aus dem Schwed. ins Franz. übers. v. Mme. Levertin; hrsg. v. F.-G. Pariset. Paris: Stock. (145 S., 2 Taf.) 12°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0405
gefördert durch die DFG

Mellerio, André, und Nussac, Louis de, La Lithographie en France. Charles de Lasteyrie. In: Gazette des Beaux-Arts, 77. Jg., Sept.-Oct.-H., S. 106 bis 119.

Probst, Erich, Dr., Die deutsche Illustration der Grimmschen Märchen im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Märchenillustr. Coburg: Tageblatthaus. (81 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.) 2.20 M.

Rudolph, Herbert, Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich in der Frühzeit des siebzehnten Jahrhunderts. Berlin: Deutscher Kunstverl. (VII, 88 S., 16 S. Abb.) gr. 8° = Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 16. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1932.) 5.— M.

Wischnitzer, Rachel, Les manuscrits à miniatures de Maimonide. In: Gazette des Beaux-Arts, 77. Jg., S. 47—52.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

a) Geistiger Gehalt.

Austermann, Maria, Die große englische Revolution im Spiegel der zeitgenössischen Lyrik. Düsseldorf: Nolte. (VI, 72 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1929.)

Benz, Richard, Bachs geistiges Reich. Rede zum 22. Bachfest der Neuen Bach-Ges. zu Leipzig geh. München: C. H. Beck. (19 S.) 8°. 1.— M.

Bestian, Hans, Dr., Balladendichtung und Weltgefühl. Würzburg: Triltsch. (84 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.) 2.50 M.

Brandt, Heinz, Das protestierende Element in der Dichtung Shelleys. Breslau: Priebatsch's Buchh. (VIII, 94 S.) gr. 8° = Sprache und Kultur der germ. und roman. Völker, A, Bd. 17. 4.— M.

Broermann, Herbert, Der Kunstwart in seiner Eigenart, Entwicklung und Bedeutung. München: Callwey. (171 S.) gr. 8°. (Bern, Phil. I. Sekt. Diss.) Auch im Buchh.

Brüggemann, F., Univ.Prof., Dr., Der Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren. Hrsg. unter Mitw. von Dr. Helmut Paustian. Leipzig: Reclam. (282 S.) 8° = Deutsche Literatur, Reihe: Aufklärung, Bd. 7. 7.50 M.; Lw. 9.— M.; Hldr. 15.— M.

Burdach, Konrad, Der mittelalterliche Streit um das Imperium in den Gedichten Walthers von der Vogelweide. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 13. Bd., S. 509—562.

Del-Negro, Walter, Die Wandlungen der psychologischen Grundansicht und ihre Spiegelung in Gesellschaftsaufbau und Kunstentwicklung. In: Nederlandsch Tijdschrift voor Psychologie, Jg. III, S. 89—106.

Einem, Herbert von, Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst. Betrachtungen im Anschluß an Hubert Schrades „Ikonographie der christlichen Kunst". In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch., 13. Bd., S. 260—279.

Fechter, Paul, Nietzsches Bildwelt und der Jugendstil. In: Deutsche Rundschau, 61. Jg., April-H., S. 30—36.

Gabriel, P., Das deutsche evangelische Kirchenlied. Leipzig: Quelle & Meyer. (143 S.) kl. 8° = Wissenschaft und Bildung 299. Hlw. 1.80 M.

Heybey, Wolfgang, Glaube und Geschichte im Werk Stefan Georges. Stutt-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0406
gefördert durch die DFG

gart: Kohlhammer. (XII, 163 S.) gr. 8° = Religion und Geschichte, H. 3. (Leipzig, Phil. Diss.) 6.— M.

Hiller, Hermann, Einwirkungen des Christentums auf die deutsche Dichtung. Großdeuben: Meiner. (56 S.) 8°. —.90 M.

Höpfl, Heinz, Dr., A. E. (George William Russell.) Dichtung und Mystik. Versuch einer Deutung von A. E.'s mystischer Weltanschauung. Bonn: Hanstein. (77 S.) gr. 8° = Bonner Studien zur engl. Philologie, H. 23. 3.— M.

Jansen, Hildegard, Die soziologische Selbstcharakterisierung des Adels in der Restaurationskomödie. Würzburg: Mayr. (75 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Königslöw, Eva von, Das religiöse Motiv als gestaltende Kraft der deutschen Volkssage der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (127 S.) gr. 8° = Deutsche Forschungen, Bd. 29. 3.— M.

Lehmann, Ernst Herbert, Dr., Deutsches Kunstempfinden. Der Kampf um dt. Volkstum im Spiegel alter Zeitschriften. Leipzig: Bibliogr. Inst. (57 S. mit Abb.) kl. 8° = Meyers bunte Bändchen, 10. Pp. —.90 M.

Melzer, Friso, Die Kunst in der neueren Theologie. Teildr. aus der Arbeit: Die Kunst als theologisches Problem. Tübingen: Becht. (48 S.) 8°. (Tübingen, Ev. Theol. Diss. v. 1934.)

Möllenbrock, Klemens, Dr., Die religiöse Lyrik der Droste und die Theologie der Zeit. Versuch einer theologischen Gesamtinterpretation und theologiegeschichtlichen Einordnung des „Geistl. Jahres". Berlin: Junker & Dünnhaupt. (122 S.) gr. 8° = Neue deutsche Forschungen, Abt. Neuere dt. Literaturgeschichte, Bd. 2 = Bd. 33. (Münster, Phil. Diss. v. 1934.) 4.80 M.

Naumann, Elfriede, Die Allgemeine Literaturzeitung und ihre Stellung zur Literatur in den Jahren von 1804 bis 1832. Würzburg: Triltsch. (X, 75 S.) 8°. (Halle, Phil. Diss.)

Pastor, Eilert, Der deutsche Gedanke in der Kunst. Berlin: Reichsdruckerei. (159 S. mit Abb.) 8° = Deutsche Kunstbücher. Hlw. 4.— M.

Paulsen, Wolfgang, Expressionismus und Aktivismus. Eine typol. Unters. Bern und Leipzig: Gotthelf-Verl. (240 S.) 4°. 6.40 M.; 8.— Fr.

Pongs, Hermann, Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier. In: Dichtung und Volkstum, 36 Bd., H. 2/3, S. 241—261.

Preuß, Hans, Prof. D. Dr., Christus im deutschen Bilde. Erlangen: Palm & Enke. Erlanger Univ.-Reden, 17.

Prestel, Josef, Dr., Volkhafte Dichtung. Besinnungen und Durchblicke. Leipzig: J. Klinkhardt. (96 S.) gr. 8° = Völkisches Lehrgut. 2.20 M.

Rebling, Eberhard, Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jhs. Saalfeld (Ostpr.): Günther. (135 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Rusu, Liviu, Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine. Paris: F. Alcan. (122 S.) 15.— Fr.

Schaerffenberg, Max, Nikolaus Lenaus Dichterwerk als Spiegel der Zeit. Ein Beitrag zur religiösen Geistesgeschichte des 3.—5. Jahrzehnts d. 19. Jh. Erlangen: Palm & Enke. (141 S.) 8° = Erlanger Arbeiten zur dt. Literatur, 3.

Schopp, Joseph, Das deutsche Arbeitslied. Heidelberg: C. F. Winter. (X, 376 S.) gr. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.) Im Buchh. als: German. Bibliothek, Abt. 2, Bd. 38.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0407
gefördert durch die DFG

Schrade, Hubert, Politische Kunst der Neuzeit. In: Volksspiegel, 2. Jg., S. 16—24.

Schröder, Franz Rolf, Germanische Heldendichtung. Ein Vortr. nebst einer Studie zur Heroisierung des Mythos. Tübingen: Mohr. (48 S.) gr. 8° = Philosophie und Geschichte, 55. 1.50 M.

Schulz, Walther, Studien über das deutsche, protestantische monodische Kirchenlied des 17. Jh. Breslau: Quader Druckerei und Verl.-Anst. (152 S., 93 Notentafeln.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Schwietering, Julius, Volksmärchen und Volksglaube. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 1, S. 68—78.

Voigt, Felix A., Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerhart Hauptmanns. Breslau: Maruschke & Berendt. (138 S.) gr. 8° = Deutschkundliche Arbeiten, B, Bd. 5. 4.50 M.; Hlw. 7.— M.

Walter, Bruno, Von den moralischen Kräften der Musik. Vortrag, geh. im Kulturbund zu Wien. Wien, Leipzig, Zürich: Reichner. (21 S.) gr. 8°. 1.50 M.; 25 num. u. sign. Ex., Hperg. 10.— M.

Walzel, Oskar, Zur Umwertung des deutschen Mittelalters in der Dichtung der Gegenwart. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 4, S. 419—435.

b) Auswirkung.

Atkins, J. W. H., Literary crit. in antiquity. 2 vol. Macmillan. 7.50 $.

Barth, Johannes, Literatur und Drama im Dienste der nationalen Erziehung Japans. Tokyo: Dt. Ges. f. Natur- u. Völkerkunde Ostasiens, Mitteilungen, Bd. 28, Tl. C. (22 S.) gr. 8°. —.80 M.

Baumgart, Fritz, Zur geschichtlichen und soziologischen Bedeutung des Tafelbildes. In: Deutsche Vierteljahrsschrift, 13. Bd., S. 378—406.

Behrens, Anneliese, Henry Becque als Kritiker. Würzburg: Triltsch. (24 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss.)

Besnard, Ph., La politique et les arts. Paris: Perrin. 12.— Fr.

Bohla, Karl, Dr., Paul Schlenther als Theaterkritiker. Dresden: Dittert. (87 S.) 8°. 2.40 M.

Bosshart, Robert, Das musikalische Theater und die kulturelle Erneuerung in Deutschland. In: Zeitschr. f. Musik, 102. Jg., H. 9, S. 951—958.

Brunner, Josef, Die Literaturkritik in den Historisch-politischen Blättern 1838 bis 1923. Ein Beitrag zur Geschichte des Verhältnisses der dt. Katholiken zur nationalen Kultur. Ohlau: Verl. Dr. H. Eschenhagen. (160 S.) gr. 8° = Freiburger Forschungen zur Kunst- und Literaturgeschichte, 3. 5.— M.

Cartwright, Francoise Dony, Maurice Maeterlinck und Amerika. Berlin: Arthur Collignon. (88 S.) 8°. 2.— M. (Berlin, Phil. Diss., u. d. T.: Cartwright, Amerik. Gedanken in den Werken Maeterlincks.)

Christensen, A., Litteratur og klasse. Oslo: Fram forl. 1.— Kr.

Crome, Johann Friedrich, Das Bildnis Vergils. Mantova, Reale Accademia Virgiliana. (71 S., 30 Taf.) 4°. Aus: Atti e Memorie, N.S. Vol. 24. (Göttingen, Phil. Diss. v. 1932.)

Cysarz, Herbert, Dichtung im Daseinskampf. 5 Vorträge. Karlsbad-Drahowitz und Leipzig: Kraft. (79 S.) gr. 8°. 2.20 M.; Lw. 3.70 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0408
gefördert durch die DFG

Dimier, L., L'église et l'art. Paris: B. Grasset. 15.— Fr.

Dimier, L., Le nationalisme littéraire et ses méfaits chez les Français. Paris: R. A. Corrêa. 12.— Fr.

Dreßler-Andreß, Horst, Die Reichsrundfunkkammer. Ziele, Leistungen und Organisation. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (43 S.) gr. 8° = Schriften der Dt. Hochschule für Politik, 2, H. 6. —.80 M.

Drew, Eliz., The enjoyment of literature. London: Cambridge Univ. Press. 8/6 sh.

Fechter, Werner, Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (124 S.) gr. 8° = Deutsche Forschungen, Bd. 28. (Heidelberg, Phil. Diss. von 1934.) 4.20 M.

Fehse, Wilhelm, Goethe im Lichte des neuen Werdens. Braunschweig: Vieweg. (156 S.) 8°. 2.50 M.; Lw. 3.50 M.

Gigler, Herbert, Wille zur nordischen Kultur. Neugestaltung des dt. Lebens durch das schöpferisch Schöne. Berlin: Batschari-Verl. (276 S.) 8°. Lw. 5.50 M.

Grosse, Franz, Das englische Renaissancedrama im Spiegel zeitgenössischer Staatstheorien. Breslau: Priebatsch's Buchh. (IX, 95 S.) gr. 8° = Sprache und Kultur der german. und roman. Völker, Reihe A, Bd. 18. (Breslau, Phil. Diss.) 4.— M.

Gurrey, E., The appreciation of poetry. London: Cambridge Univ. Press. 3/6 sh.

Guthmann, Heinrich, Zweierlei Kunst in Deutschland? Der Bund der Verschworenen. Berlin: Volkschaft-Verl. (118 S.) 8°. 1.30 M.

Haufe, Heinz, Jean Jacques Ampère 1800—1864. Ein Kritiker der Frühromantik. Dresden: Risse-Verl. (141, V S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.) 3.— M.

Hecker, Max, Goetheverehrung der Goethezeit. In: Goethe-Jb. 21, S. 152—199.

Heinrichs, Hans Gert, Zur Kritik des Goethejahres. Ein soziol. Versuch. Würzburg: Triltsch. (105 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.) 3.— M.

Heise, Carl Georg, Lübecker Kunstpflege 1920—1933. Im Auftr. der Vorsteherschaft des Museums für Kunst und Kulturgesch., Lübeck. (X, 87 S., zahlr. Tafeln.) gr. 8°.

Herbst, Kurt, Neue Wege der musikalischen Funkkritik. In: Die Musik, 27. Jg., Aug., S. 823—828.

Hervier, M., Les écrivains français jugés par leurs contemporains. T. 2. Le 18e siècle. Paris: Mellottée. 15.— Fr.

Herz, Gerhard, Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829. Kassel: Bärenreiter-Verl. (VI, 104 S.) 8°. (Zürich, Phil. Diss.) 3.50 M.

Hillers, Hans Wolfgang, Die 60 Thesen gegen das Elend der Literatur in Deutschland. Appell an die Dichter zwischen gestern und morgen. Berlin: Volkschaft-Verl. (65 S.) 8°. 1.30 M.

Hinrichsen, Hans Joachim, Die Übertragung des musikalischen Urheberrechts an Musikverleger und Musikverwertungsgesellschaften. Leipzig: Peters. (XXI, 108 S.) 8°. (Leipzig, Jurist. Diss.)

Huber, Kurt, Wege und Ziele neuer Volksliedforschung und Volksliedpflege. In: Deutsche Zeitschrift (Kunstwart), 48. Jg., H. 11/12, Aug./Sept., S. 424—438.

Ihlert, Heinz, Die Reichsmusikkammer. Ziele, Leistungen und Organisation. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (40 S.) gr. 8° = Schriften der Dt. Hochschule für Politik, 2, H. 7. —.80 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0409
gefördert durch die DFG

Jedzek, Klaus, Theater als politische Kraft. Eisenach: Röth. (48 S.) gr. 8°. 1.20 M.

Knudsen, Hans, Wesen und Grundlagen der Theaterkritik. Berlin: Theaterverl. Albert Langen & Georg Müller. (21 S.) gr. 8°. —.50 M.

Kolbenheyer, E. G., Lebenswert und Lebenswirkung der Dichtkunst in einem Volke. (Vortrag.) München: Albert Langen & Georg Müller. (21 S.) gr. 8°. —.80 M.

Körperth-Tippel, Amalie, Kind und Bild. Künstlerisch wertvolle und wertlose Bilder im Urteil von Drei- bis Vierzehnjährigen. Aus dem Psychol. Inst., Wien. Mit 16 Abb. und 19 Tab. Wien, Leipzig: Deutscher Verl. f. Jugend und Volk. (126 S.) gr. 8°. 4.— M.

Kranzhoff, Ferdinand Wilhelm, Die Entwicklung des Männergesanges in Westfalen im 19. Jh., seine musikalische, gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung. Borna-Leipzig: Noske. (V, 73 S. mit Abb.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1933.)

Kreitner, Leopold, Intellektueller und Kunst. Eine Betrachtung zu einem zeitgemäßen Problem. Prag: Orbis in Komm. (15 S.) gr. 8°. 5.— Kč.

Krumm, Günter, Gustaf Frödings Verbindungen mit der deutschen Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte der geistigen Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien. Greifswald: Bamberg. (IV, 195 S.) gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

Lange, Victor, Die Lyrik und ihr Publikum im England des 18. Jahrhunderts. Eine geschmacksgeschichtliche Untersuchung über die englischen Anthologien von 1670—1780. Weimar: Böhlau. (VIII, 117 S.) gr. 8° = Literatur und Leben, Bd. 2. 4.50 M.

Langenbucher, Hellmuth, Friedrich Lienhard und sein Anteil am Kampf um die deutsche Erneuerung. Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses. (165 S., 1 Taf.) 8°. Lw. 3.50 M.

Melèse, P., Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV. (Bibl. de la Soc. des historiens du théâtre 6.) Paris: E. Droz. 60.— Fr.

Metzner, Kurt O. Fr., Geordnete Buchbesprechung. Ein Handb. für Presse und Verlag. Erläuterungen zu der gemeinsamen Anordnung der Präsidenten der Reichsschrifttumskammer und der Reichspressekammer vom 5. Juni 1935. Leipzig: Börsenverein der Deutschen Buchhändler. (99 S.) gr. 8°. 2.50 M.; Lw. 3.50 M.

Mohrmann, Heinz, Aufbau und neuere Entwicklung des Filmtheatergewerbes. Berlin: Begach. (III, 88 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.)

Moser, Hans, Volksschauspiel im Auslandsdeutschtum. In: Dichtung und Volkstum, 36. Bd., H. 1, S. 88—107.

Müller-Blattau, Joseph, Das deutsche Volkslied im 19. Jh. In: Volksspiegel, Zeitschr. f. deutsche Soziologie und Volkswissenschaft, 2. Jg., S. 281—287.

Munno, G., Un libro di critica letterria nell'antica Grecia. Roma: „Ausonia". 15.— L.

Nollau, Alfred, Das literarische Publikum des jungen Goethe von 1770 bis zur Übersiedlung nach Weimar. Mit einem Anhang: Neudrucke zeitgenössischer Götz- und Werther-Kritiken. Weimar: Böhlau. (X, 128 S.) gr. 8° = Literatur und Leben, Bd. 5. 5.— M.

Petersen, Julius, Goethe-Verehrung in fünf Jahrzehnten. In: Goethe-Jb. 21, S. 1—25.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0410
gefördert durch die DFG

Polter, Karl-Heinz, Musik als Heilmittel. Düsseldorf: Nolte. (IV, 59 S.) 8°. (Münster, zus. mit Med. Ak. Düsseldorf, Med. Diss.)

Pongs, Hermann, Der Dichter im Reich. Rede, geh. bei der Reichsgründungsfeier der Techn. Hochschule Stuttgart am 30. Jan. 1935. Stuttgart: Bonz' Erben. (16 S.) gr. 8° = Reden und Aufsätze, Nr. 10. —.50 M.

Pörzgen, Hermann, Theater als Waffengattung. Das dt. Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920. Frankfurt a. M.: Societäts-Verl. (92 S., 3 S. Abb.) 8°. 1.80 M.

Preußner, Eberhard, Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jh. Hamburg: Hanseat. Verl.Anst. (210 S. mit Abb.) 8°. 5.80 M.; Lw. 6.80 M.

Raabe, Peter, Die Musik im dritten Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze. Regensburg: Bosse. (93 S., 1 Titelb.) kl. 8° = Von deutscher Musik, Bd. 48. —.90 M.; Lw. 1.80 M.

Riefstahl, Hermann, Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18. Jh., dargest. an der Gesch. der Vorrede. Limburg a. d. Lahn: Limburger Vereinsdr. (75 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Riesen, Gerhard, Dr., Die Erziehungsfunktion der Theaterkritik. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (81 S.) gr. 8° = Neue deutsche Forschungen, Abt. Neuere dt. Literaturgeschichte, Bd. 5 = Bd. 44 der Gesamtreihe. 3.50 M.

Ritz, I. M., Verblühte Volkskunst. In: Volksspiegel, 2. Jg., S. 288—292.

Röbbeling, Hermann, Das Theater als völkerverbindender Faktor. Budapest: Ungar. Akad. der Wiss. (17 S.) gr. 8° = Veröffentlichungen des Ungar. Nat. Ausschusses für internat. geistige Zusammenarbeit, 3.

Ronte, Heinz, Richardson und Fielding. Geschichte ihres Ruhms. Literar-soziol. Versuch. Leipzig: Tauchnitz. (217 S.) gr. 8° = Kölner anglistische Arbeiten, Bd. 25. 7.— M.

Sauermann, Clemens Walter, Kritik und Publikum. Untersuchungen zur Soziologie des Theaters. Emsdetten: Lechte. (107 S.) gr. 8°. (Köln, Phil. Diss.) 4.50 M.

Schrade, Hubert, Die Abstimmungsurnen des Deutschen Reichstags. Ein Beitrag zum gegenwärtigen Problem der künstlerischen Aufgabe. In: Zeitschr. für deutsche Kulturphilosophie (Logos N. F.), Bd. 1, S. 91—111.

Sohler, Heinrich, Beiträge zur Geschichte der Heilmusik. (Diss. Berlin 1934.)

Sohn, Norbert, Der Schutz des musikalischen Kunstwerkes gegen Verschandelung nach Ablauf der urheberrechtlichen Schutzfrist. Ein Beitrag zur Urheberrechtsreform. Berlin: Vahlen. (IV, 129 S.) gr. 8°. (Tübingen, Rechts- und wirtschaftswiss. Diss.)

Schmid, Heinrich Alfred, Kunstsammlungen, Kunstwissenschaft und Kunstunterricht. Rektoratsprogramm der Univ. Basel für das Jahr 1935. Basel: Helbing & Lichtenhahn.

Stirnberg, Hildegard, Baudelaire im Urteil der Mit- und Nachwelt. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (96 S.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1934.) Im Buchh. als Arbeiten zur Roman. Philologie, Nr. 26.

Sommerfeld, Martin, Dr., Univ.Prof., Goethe in Umwelt und Folgezeit. Ges. Studien. Leiden: Sijthoff. (281 S.) gr. 8°. 8.60 M.

Upac, La giovine Germania ed Enrico Heine. Roma: Casa ed. „Ausonia". 70.— L.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0411
gefördert durch die DFG

Vanwelkenhuyzen, G., J. G. Huysmans et la Belgique. Paris: Mercure de France. 12.— Fr.

Vetterli, Willy, Dr., Die ästhetische Deutung und das Problem der Einheit der Göttlichen Komödie in der neueren Literaturgeschichte. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (136 S.) 4° = Sammlung Heitz, Reihe 7, Bd. 4. 4.— M.

Waters, Edward N., John Sullivan Dwight, first American critic of Music. In: The Musical Quarterly, Vol. XXI, Jan., S. 69—88.

Weisker, Hans Jürgen, Das wirtschaftliche Verhältnis zwischen Autor und Theater. 1790—1857. o. O. (127 S.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1931.)

Witte, Arthur, Dr., Prof., Schiller und die Gegenwart. Rede bei der von der Univ. Jena veranstalteten Feier des 175. Geburtstages Friedrich Schillers, geh. am 10. Nov. 1934. Jena: Fischer. (16 S.) gr. 8° = Jenaer akademische Reden, H. 20. 1.10 M.

Ziemann, Erich, Dr., Heinrich Laube als Theaterkritiker. Emsdetten: H. & J. Lechte. (VI, 140 S.) gr. 8° = Die Schaubühne, Bd. 4. 3.50 M.

c) Kunsterziehung.

Alt, Michael, Die Erziehung zum Musikhören. Eine Darstellung der Typen des musikalischen Genießens und Wertens beim Jugendlichen und ihrer pädagogischen Bedeutung. Leipzig: Kistner & Siegel. (106 S.) gr. 8° = Handbücher der Musikerziehung. 2.75 M.

Deckert, Hermann, Dom und Schloß zu Merseburg. Auf Grund der Ergebnisse des ersten kunstgeschichtlichen Schulungslagers in Halle 1934 bearb. Burg: Hopfer. (76 S., 60 S. Abb.) 8°. 1.80 M.; Lw. 2.70 M.

Gibbs, E., The teaching of art in schools. Ill. London: Williams & N. 12/6 sh.

Hahn, Robert, Landschaftszeichnen. Einf. in die Technik des Zeichnens. Ravensburg: Maier. (112 S. mit Abb.) 8°. 2.— M.

Heckmann, Erwin, Wege zur Erweckung der Kunstkräfte im Kinde und Jugendlichen. Versuche und Ergebnisse, Werktätiges und Seelenkundliches aus meinem Zeichen- und Kunstunterricht an Lietzschen Landerziehungsheimen. Düsseldorf: Schwann. (44 S., 48 S. Abb.) 4° = Vom Willen dt. Kunsterziehung, Bd. 11/12. Pp. 6.— M.

Herrmann, Helene, Forderungen musischer Erziehung bei Schiller und Plato. In: Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft, 29. Bd., H. 1, S. 27—51.

Holzmeister, Clemens, Staatsr., Prof. Dr., Die Weckung des Kunstsinnes in der österreichischen Jugend. Wien, Leipzig: Deutscher Verl. f. Jugend und Volk. (12 S.) gr. 8° = Schriften des Pädagogischen Institutes der Stadt Wien. H. 5. —.55 M.

Rühlmann, Franz, Grundfragen der Musikerziehung. In: Zeitschr. f. Musik, 102. Jg., H. 5, S. 485—497.

Staudenmaier, Otto, Stud.-Ass., Das Naturstudium, die Grundlage des Zeichenunterrichts. Leipzig u. Berlin: Teubner. (53 S.) 8°. Kart. 1.80 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

a) Zeitschriften.

Der Begleiter, Hanseatische Halbmonatsschrift f. Kultur u. Ges. Verantw.: Dr. Al. Winbauer. Jg. 1, 1933, Nr. 1—6; Jg. 2, 1934, Nr. 1—6. (Mehr nicht erschienen.) Hamburg: Ackermann u. Wulff. 8°. Halbjährl. 2.— Mk.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0412
gefördert durch die DFG

Deutsche Zeitschrift, Zweimonatshefte f. eine deutsche Volkskultur; Schriftleitung Dr. Hermann Rinn, Okt. 1934—Sept. 1935; 48. Jg. des Kunstwarts. München: Georg D. W. Callwey.

Esztetikai Szemle, Szerkeszti: Mitrovics Gyula, I 1. Budapest: Egyetemi Nyomda Könyvesboltja.

Katholische Kunstwarte, Nr. 1. Düsseldorf, Bismarckstr. 60; gr. 8°.

Die Kunstkammer, Ill. Monatszeitschrift nebst amtl. Mitteilungen. Hrsg. vom Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste. Hauptschriftl.: Dr. Stephan Hirzel. Ausg. G. 1935 (12 Hefte.) Berlin: Propyläen-Verl. (24 S.) 4°. Das Heft —.20 M.

Lebendige Dichtung, Österr. Monatshefte f. dt. Schrifttum. Hrsg.: Dr. Hans Bruneder, Dr. Hugo Ellenberger, Dr. Adalbert Schmidt. Schriftl.: Dr. Adalbert Schmidt, Wien. Jg. 1. 1934/35. 12 Hefte. H. 1. Okt. Wien: Dr. Hans Bruneder. (24 S.) gr. 8°. Vierteljährl. 1.80 M., 2.70 S.; Einzelnr. 1.20 S.

Neues Musikblatt (Melos N. F.). 13. Jg. 1934; Nr. 1 Nov.; Nr. 2 Dez.; Nr. 3 Jan. 1935.

Pro Arte, Revista Teuto-Brasileira. Jg. 2, 1934. 12 Nrn. Rio de Janeiro, Avenida Rio Branco 118—120: Pro Arte- Sociedade de Artistas e Amigos das Bellas Artes 1934. gr. 8°. Beiträge in dt. u. portugies. Sprache. Einzelheft 1.— Milreis.

Die Völkische Kunst. Amtl. Organ der NS-Kulturgemeinde in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Abt. Bildende Kunst. Hrsg. Dr. Walter Stang. Hauptschriftl. Robert Scholz. Jg. 1, 1935. 12 Hefte. Berlin-Friedenau: F. Mittelbach. 4°. Vierteljährl. 2.10 M.; Einzelnr. —.70 M.

Volksspiegel. Zeitschrift für deutsche Soziologie und Volkswissenschaft. Hrsg. von Max Hildebert Böhm, Hans Freyer, Max Rumpf. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Das Werk. Monatshefte zur Pflege dt. Schrifttums. Hrsg. Mirko Jelusich. Jahr 1. 1935. (12 Hefte.) H. 1. Okt. Wien: Österr. Wirtschaftsverl. Payer & Co. (68 S., 4 S. Abb.) gr. 8°. Viertelj. 3.— M., 5.— S.; Einzelh. 1.20 M., 2.— S.

b) Sammelwerke.

Archäologische Bibliographie. Bearb. von Paul Geissler. Berlin: de Gruyter. (278 Sp.) 4° = Jahrbuch d. Dt. Archäol. Inst. 1934, Beil. nn. 4.— M.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich Thieme u. Felix Becker. Unter Mitw. von etwa 400 Fachgelehrten. Hrsg. von Hans Vollmer. Bd. 29. Leipzig: E. A. Seemann. 4°. Rückent.: Thieme-Becker: Künstler-Lexikon. 29. Rosa — Scheffauer. (600 S.) 60.— M.; Hldr. 68.— M.

Dem Andenken Schillers. Deutsch-chines. Festgabe zum 10. Nov. 1934. Hrsg. von d. Abt. f. dt. Literatur an d. Pekinger Reichsuniv. unter Mitwirkung des Deutschland-Inst. in Peiping. Tientsin-Peiping: Peiyang Press. (40 S. mit Abb.) 2°. 1.— M.

Bücherei der Reichsmusikkammer. Bd. 1. 8°. Berlin: Parrhysins, 1934.

Les Editions d'Art et d'Histoire, Editions G. van Oest. Catalogue général 1904—1936, 3 et 5, rue du Petit Pont, Paris Ve. (Imprimé en Belgique.)

Exchange Catalogue II der Leningrader Staats-Universität. 1934. (128 S.)

Festgabe der Gesellschaft für Deutsche Literatur zum 70. Geburtstag ihres Vorsitzenden Max Herrmann. Berlin, zum 14. Mai 1935. Berlin: Ges. f. Deutsche Lit. (68 S.) gr. 8°. In 150 Ex. 7.— M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0413
gefördert durch die DFG

Festschrift, Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstage. Mit 47 Bildbeigaben. Dresden: Jess. (184 S.) 4°. Lw. 30.— M.

Georg Friedrich Händel, Abstammung und Jugendwelt. Festschrift zur 250. Wiederkehr des Geburtstages Georg Friedrich Händels. Mit einem Geleitwort von Oberbürgermeister Dr. Dr. Johannes Weidemann. Beiträge: Richard Bräutigam, Rolf Hünicken, Walter Serauky. Hrsg. vom Stadtarchiv Halle. Halle: Gebauer-Schwetschke. (XVI, 135 S., 2 Stammtaf., 1 Titelb.) gr. 8°. 2.— M.

Hohe Schule der Musik. Handb. d. gesamten Musikpraxis. Hrsg. von Dr. Joseph Müller-Blattau, Univ.-Prof. (29 Lfgn.) Lfg. 1—3. Potsdam: Athenaion. Je 64 S. 4°. Je 3.20 M.

Jahrbuch für Geschichte, Kultur und Kunst. Hrsg.: Dr. Karl M. Mayr. 1931/1934. Bolzano: Vogelweider. (310 S. mit Abb., mehr. Taf.) gr. 8°. 6.— M.

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchh. In Lieferungen erscheinend.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1936/0414

gefördert durch die
DFG